

GESCHICHTE

DER

VON

MAXIM COLLIGNON

MITGLIED DES INSTITUTS, PROFESSOR AN DER FACULTÉ 1 & 2 LITTÉRATURE EN PARIS

ZWEITER BAND

DER EINFLUSS DER GROSSEN SÜDLICHEN DES FIFTENS JAHRHUNDERTS
DAS VIERTE JAHRHUNDERT UND DIE DEUTSCHEN
DIE GRIECHISCHE LITERATUR UND DIE GRIECHISCHE KUNST

INS DEUTSCHE ÜBERTRAGEN

VON

FRITZ BAUMARTEN

PROFESSOR AM GYMNASIUM STRASSBURG I. H.

MIT 12 TAFELN IN CHROMOLITHOGRAPHIE UND 877 ABELDUNGEN

UND 12 ILLUSTRATIONEN
UND 877 ABELDUNGEN




STRASSBURG

VERLAG VON KARL J. TRUBNER

1898

VORBEMERKUNG DES UBERSETZERS.

m ersten Bande dieser Uebersetzung von M. Collignon's *Histoire de la sculpture grecque* hat Herr Professor Dr. Thiaumei das französische Original um zahlreiche Nachträge und werthvolle eigene Zusätze vermehrt, so dass seine Arbeit bis zu einem gewissen Grad als Neubearbeitung des französischen Werkes sich darstellt. Solche, mit || bezeichnete Nachträge enthält die Uebersetzung des zweiten Bandes so gut wie gar nicht. Es erklärt sich dies einmal aus dem Wunsche, möglichst rasch das ganze Werk in vndeutscher Form vorzulegen, andererseits ist seit dem Erscheinen von Collignon's zweitem Band erst kaum ein Jahr verstrichen, der Stand der Forschung also inzwischen kein wesentlich anderer geworden.

Wenn aber auch dieser zweite Band um nicht wenige Seiten umfangreicher ist als das französische Original, so beruht dies auf der erheblich vermehrten Zahl der Textillustrationen. Mit dankenswerter Bereitwilligkeit hat der Herr Verleger von einer ganzen Reihe zum Theil schwer zugänglicher Denkmale neue Abbildungen herstellen lassen und damit eine Bereicherung geschaffen, die bei einem kunstgeschichtlichen Werk ganz besonders ins Gewicht fallen muss.

Wie einst dem Bearbeiter des ersten Bandes so ist Herr Professor Dr. Adolf Michaelis auch dem Uebersetzer dieser zweiten,

grosseren Hälfte des Werkes als Lehrer und Freund berathend und helfend zu Seite gestanden. Nächst ihm hat mein hiesiger College und Freund, Herr Professor Dr. Friedrich Leonhard, in seiner sachverständigen, treuen Weise die Uebersetzung des umfangreichen Werkes und dann die Drucklegung von Anfang an aufs Eifrigsteste gefordert.

Beiden Männern auch an dieser Stelle innigen Dank zu sagen, ist mir Bedürfniss.

Freiburg, im November 1897

FRITZ BAUMGARTEN

ERSTES BUCH

EINFLUSS DER GROSSEN MEISTER DES
FÜNFTEN JAHRHUNDERTS

ERSTES KAPITEL

DIE MONUMENTALE PLASTIK ZU ATHEN

I DER PARTHENON

Während der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts ist Athen der Hauptsitz der Kunst, wie es der Mittelpunkt des geistigen Lebens ist. Der kurze Zeitraum von 450 bis zum Anfang des peloponnesischen Krieges stellt einen der so seltenen Augenblicke in der Geschichte der menschlichen Gesittung dar, wo alle Kräfte, alle schöpferischen Fähigkeiten einer überlegenen Rasse sich wie in einem Brennpunkt vereinigen. Ganz Hellas erkennt jetzt die Ueberlegenheit Athens an. Ohne Zweifel trägt die materielle Macht, der Reichthum der Stadt des Perikles viel dazu bei, ihr diese hervorragende Stellung zu sichern. Die furchtbare Kriegsflotte, welche den Verbündeten, den Unterthanen, den Kolonien Athens die Befehle der Mutterstadt übermitteln, die Zeughäuser und Schiffswerften des Pnaus, die in voller Thätigkeit stehen, ein durch überreiche Quellen gespeister

11

Staatschatz, eine blühende Industrie, welche sich die Märkte der alten Welt erobert hat, — alles das ist wohl dazu angethan, Achtung zu gebieten. Aber von Allem übt keine Stadt eine ähnliche Anziehungskraft, besitzt keine so verführerische Reize wie Athen, nirgends sonst gelangt der hellenische Geist zu so vollkommener Ausprägung. Der Atticismus, welchem Athen jetzt Ausdruck leiht, ist ein anderer als zu den Zeiten des Pisistratus oder auch zu Kimon's Zeiten, er hat sich geweitet und umgestaltet und zeigt den griechischen Genius in seiner vollsten Entfaltung, mit aller seiner Geschmeidigkeit, seiner beweglichen Kraft, seinem Streben aus dem Einzelnen zum Allgemeinen, seinem angeborenen Sinn für das Schöne, seiner Leichtigkeit, alles in sich aufzunehmen. Wenn die Gedankenwelt, der Glaube, die Empfindungsweise eines Griechen des fünften Jahrhunderts in den Werken eines Sophokles oder Thukydides ihren vollendetsten Ausdruck finden, so besitzt die attische Kunst denselben Zug allgemeiner Gültigkeit: ein jeder Hellene, einerlei, aus welcher Landschaft er stammt, kann hier die höchsten Fähigkeiten seiner Rasse sich bethätigen sehen. In den Gebäuden, welche sich, schimmernd vom Weiss des Marmors, schillernd von Vergoldung und bunter Bemalung, auf der Burg erheben, begrüsst Griechenland seine nationale Bauweise, es sind die alten Formen der griechischen Ordnungen, nur bereichert und gelautert durch die kunstverständige Hand der athenischen Meister. Und die Sculpturen, welche die Tempelgiebel schmücken oder sich in Friesen unter den Säulenhallen hinziehen oder in leichten Basreliefs um die ionischen Gesimse laufen, bringen vor sein staunendes Auge die edelsten Gestalten, denen je ein griechischer Meissel Leben geliehen.

Athen verdankt diese unbestrittene Ueberlegenheit auf dem Gebiet der Kunst vorzüglich seinem grössten Meister, dem Phidias. Der Einfluss des Phidias macht sich überall geltend, ganz besonders aber in der monumentalen Plastik, bei jenen umfangreichen Aufträgen, von denen einige durch das, was man sein „Atelier“ nennen kann, ausgeführt wurden. Er wirkt bestimmend ein auf die Arbeiten seiner Schuler, er erstreckt seine Wirkung auch in die Ferne, über die Grenzen von Attika hinaus. Betrachtet man die künstlerische Production in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts in ihrer Gesamtheit, so scheint dieser ganze Zeitraum von der grossen Gestalt des Phidias beherrscht.

Wenn man dann aber in die Einzelheiten eindringt, so steht die Sache so einfach denn doch nicht. Die künstlerische Thätigkeit zu Athen ist so intensiv, dass neben Phidias noch Raum für recht beachtenswerthe Meister zweiten Ranges bleibt. Auch giebt es unter diesen Kunstleuten einige, welche ihre Unabhängigkeit behaupten oder auf einer anderen Tradition als die des Phidias fussen. Ja noch mehr, durch den Tod des Phidias sieht sich seine Schule schon ziemlich lange vor dem Ende des Jahrhunderts sich selbst überlassen, und bereits kündigt sich eine Entwicklung an, welche die Kunst in neue Bahnen leiten will. Das Ende des 5. Jahrhunderts ist thatsächlich in mehr als einer Hinsicht eine Zeit des Uebergangs, die man gar nicht sorgfältig genug studiren kann. Um möglichst genau die Entwicklung der Kunst Athens zu verfolgen, müssen wir uns an eine streng chronologische Methode binden, selbst auf die Gefahr hin, ein wenig die geschlossene Einheit dessen, was man gemeiniglich das Bild der Kunst in Perikles' Zeiten nennt, zu durchbrechen. Unseren Ausgangspunkt haben wir ungefähr da zu wählen, wo die grossen Arbeiten auf der Burg beginnen, also beiläufig im Jahre 447. Es ist das der Zeitpunkt, wo Phidias seinen allmächtigen Einfluss übt, die Marmorwerke des Parthenon werden uns das am unmittelbarsten und deutlichsten wiedererspiegeln.

§ 1 DER PARTHENON

Die jüngsten Ausgrabungen auf der Akropolis haben die Geschichte des Parthenon erheblich aufgeklärt¹⁾. Man weiss heute, dass dies Denkmal nicht, wie man früher behauptete, die Stelle eines älteren, durch die Perser zerstörten Tempels inne hat, und dass der Parthenon des Pisistratus ganz wo anders lag. Vor 480 gab es auf der Burg nur einen einzigen Tempel, den Herodot *Ἑκατόμπεδον ἑνός*²⁾ nennt und der mit seinem officiellen Namen Hekatompedon (*τὸ Ἑκατόμπεδον*) hiess, seine Grundmauern sind bei den Ausgrabungen von 1888 wieder gefunden worden. Dieser alte Tempel,

1) Alle auf den Tempel bezüglichen, geschichtlichen Fragen sind mit seltener Gründlichkeit durch Adolf Furtwängler in seinen „Meisterwerken der griech. Plastik“, S. 155 ff. behandelt worden. Wir beschränken uns darauf, kurz seine Ergebnisse zusammen zu fassen.

2) Herodot VIII, 55. In einer wichtigen Inschrift des 6. Jahrhunderts, die sich auf dies Gebäude bezieht, wird es *τὸ Ἑκατόμπεδον* genannt. Vgl. Dörpfeld, Athen. Mittheil. XV, S. 421.

mit zahlreichen Abtheilungen und doppelter Cella, vierte die Cultstätten der Athena und des Erechtheus. An der Stelle, wo sich heute der Parthenon erhebt, war damals nur ein zerklüfteter Felsen, der sich auf der Südseite in schroffem Absturz verlor. Erst nach dem Brände der Burg, den die Perser im Jahre 480 angelegt hatten, begannen die Arbeiten, um Raum für einen neuen Tempel zu gewinnen, und erst aus dieser Zeit datirt das mächtige Fundament, welches bei den Ausgrabungen von 1888 bloss gelegt wurde.¹⁾ Allein dieser erste Parthenon, der noch in der gleichen Umräumungsmauer die Culträume für Athena und Erechtheus vereinigen sollte, gelangte niemals zur Vollendung. Nur die Grundmauern wurden aufgeführt. Erst im Jahre 447, zwei Jahre nach Kimon's Tod, griff Perikles das fallen gelassene Project wieder auf und beauftragte seine Architekten Iktinos und Kallikrates, nach neuen Plänen den gegenwärtigen Parthenon zu erbauen. Bekanntlich sind wir durch eine ganze Reihe von Inschriften, welche die Baurechnungen²⁾ enthalten, über die Zeit der Arbeiten unterrichtet. Das 15. Jahr dieser Rechnungen deckt sich mit dem Jahr 433/432. Zu dieser Zeit war der Bau beinahe vollendet. Der Anfang der Arbeiten fällt also 15 Jahre früher, mit anderen Worten ins Jahr 447.

Der Parthenon des Perikles war zweifellos für den Cultus der Athena bestimmt. Die Göttin sollte die alte, aus dem sechsten Jahrhundert stammende Tempelcella verlassen und sich allein in einem ihrer würdigen Tempel hausen. Ihre in dem neuen Bau gegen Osten gelegene Cella kam an Umfang der ganzen Grösse des alten Tempels gleich und nahm davon den Namen an, sie hiess *ὁ ναὸς ὁ ἐνατάμνητος*. Ihre grosseren Verhältnisse entsprachen der Grösse der Goldelfenbeinstatue, welche Phidias vollendete. Auf der Westseite

1) Vgl. Band I, S. 568. Wir haben dort diese vorbereitenden Arbeiten dem Kimon zugeschrieben. Furtwängler dagegen hat nachgewiesen, dass vielmehr dem Themistokles der Verdienst zukommt. Der alte Parthenon ist erst kurz nach 479 begonnen worden, zu einer Zeit, wo Themistokles und Aristides *προσάραται τοῦ δήμου* waren (Aristoteles, *Πολιτ. Ἀθην.* 23, 3). Die Unterbrechung dieser Arbeiten, nach dem Triumph der kimonischen Partei, ist sehr bezeichnend für die Reaction, wie sie von der conservativen Partei gegen die Projecte des Themistokles in Scene gesetzt wurde. Kimon benützte die für jenen alten Parthenon schon zugekauften Säulentrümmern zum Bau der nördlichen Burgmauer. Die Zeit, in der nun die Arbeiten abbiach, fiel demnach mit der Verwaltung Kimon's zusammen, und Perikles griff auf die Pläne des Themistokles (nicht des Kimon) zurück.

2) Vgl. Band I, S. 568, Anm. 3, wo wir alle auf diese Frage bezüglichen Arbeiten angeführt haben.

befand sich hinter der Cella ein Raum, der nur für die Schatzmeister der Göttin und der übrigen Gottheiten zugänglich war: er trägt in den amtlichen Inventaren den Namen „Paithenon“. Im Laufe der Zeit wurde diese Benennung für den ganzen Tempel gebräuchlich. Aber wie ist sie entstanden, und wie konnte sie, gleich von Anfang an, für einen Theil des Tempels, der doch scharf von der Cella mit dem Bild der Parthenos abgesondert war, in Anwendung kommen? Furtwängler hat das Problem sehr glücklich gelöst¹⁾. Der Paithenon (*ἡ Παρθενών*) ist im eigentlichen Sinne das „Jungferngemach“, d. h. diejenige Abtheilung des Tempels, welche für den Cultus der sagenhaften Mädchen im Gefolge der Athene, für die Töchter des Erechtheus und Kekrops, bestimmt war. Durch eine leicht begreifliche Gedankenverbindung wurde später dieser Name dem ganzen Tempel beigelegt: war doch Athene die jungfräuliche Göttin, der Inbegriff eines *παρθένος*.

Man wird annehmen dürfen, dass nach der Ansicht des Perikles das von ihm errichtete Bauwerk ausser der Statue des Phidias auch das alte, im altathenischen Tempel des sechsten Jahrhunderts pietätsvoll aufbewahrte Holzdol aufnehmen sollte: der Paithenon sollte der Mittelpunkt des Athenecultus werden, der alte Tempel dem Erechtheus ausschliesslich gewidmet sein. Es kam anders. Man wird später sehen, dass ein neues, erst nach dem Tode des Perikles erbautes Heiligthum, das Erechtheion, auch weiterhin das Vorrecht in Anspruch nahm, für den Doppelcultus der Athena Polias und des Erechtheus bestimmt zu sein. Das alte Xoanon siedelte nicht in den Paithenon über. Das von Perikles mit grossen Kosten errichtete Gebäude diente nicht dem Gottesdienst, es blieb gleichsam das Schatzhaus der Göttin, ein kostbares Anhangsel jenes anderen Heiligthums, welches den heiligen Oelbaum und die Salzwasserlache, jene hochverehrten Zeichen, durch die Athene und Poseidon ihre Macht kund gethan hatten, in seinen Bezirk mit einschloss.

Wir müssen es uns versagen, auch nur andeutungsweise alle Fragen zu berühren, welche durch die über den Paithenon mit so viel Eifer betriebenen Forschungen aufgeworfen worden sind²⁾. Es

1) Meisterwerke, S. 180—183.

2) Die auf den Paithenon bezüglichen Arbeiten sind sehr zahlreich. Wir werden weiterhin die Bibliographie, so weit sie im Besonderen die Sculpturen betrifft, mittheilen. Es muss genügen, hier zunächst die Hauptwerke über den Paithenon anzuführen, als da sind Beulé, L'Acropole

ist Sache der Architekturalhistoriker, die Schönheit der Verhältnisse, die geschickte Kunst der Linienführung, die Vollkommenheit der Arbeit zu prüfen und jene wunderbare Verbindung von strengster Einfachheit mit vollendeter Routine, wie sie durch die genialen attischen Meister in die Wirklichkeit trat, ins rechte Licht zu setzen. Uns soll allein der plastische Schmuck beschäftigen. Und doch können wir es — so eng ist die Geschichte dieser Sculpturen mit der des Tempels verknüpft — nicht umgehen, einige sehr bekannte Thatsachen anzuführen und wenigstens anzudeuten, welche Ereignisse aus dem Parthenon die vornehmste und grossartigste Ruine gemacht haben¹⁾

Ogleich zu wiederholten Malen von Demetrios Poliorketes entweiht, dann durch Sulla ausgeplündert und seines reichen Inhalts grösstentheils beraubt, blieb der Parthenon gleichwohl während der ganzen Dauer des Heidenthums im Wesentlichen unversehrt. Die erste Beschädigung, welche die Sculpturen antastete, datirt aus der christlichen Zeit. Gegen die Mitte des 5. Jahrhunderts unserer Zeitrechnung wurde der Tempel in eine byzantinische Kirche umgewandelt und der Hagia Sophia, später der Mutter Gottes (Theotokos) geweiht²⁾. Der Eingang ward auf die Westseite verlegt, in die Mitte des Ostgiebels brach man eine weite Bresche, um die Chornische zu erhalten, die Raumentheilung des Innern wurde völlig verändert und die Cellawände verschwanden unter rohen, byzantinischen Malereien³⁾. Während des lateinischen Kaiserreichs, zur Zeit der französischen Barone und florentinischen Herzöge, war die dem römischen Cultus übergebene Kirche der „Mutteigottes von Athen“ geweiht⁴⁾. Als

d'Athènes, 2 vol. Didot 1854, und ganz besonders das grundlegende Werk von Michaelis, Der Parthenon, ein Band mit Atlas, Leipzig 1871. Vgl. auch den Artikel Parthenon in Baumeister's Denkmale des class. Alterthums, Bötticher, Die Akropolis, Lucien Migne, Le Parthenon, Etudes faites au cours de deux missions en Grèce, Paris 1895. Die Bibliothek der Ecole des Beaux-Arts besitzt zwei schöne Reconstructions, ausgeführt durch die Stipendiaten der Académie de France à Rome Paccard und Loviot.

1) Hauptsächlich handelt darüber de Laborde in seinem *Athènes aux quinzième, seizième et dix-septième siècles*, Paris, Jules Renouard, 1854, 2 Bde., vgl. auch den geschichtlichen Theil in Michaelis' Parthenon.

2) Für die Geschichte des Parthenon im Mittelalter vergleiche man Gregorovius, *Athen im Mittelalter*, 1888.

3) Vgl. Westlake, *Ancient Paintings in Church of Athens*, *Archaeologia* vol. LI, 1888, p. 173—188, pl. V—VI.

4) In dieser Zeit, im Jahre 1436, zeichnete Cyriacus von Ancona den Westgiebel. Seine Originalzeichnung ist im Jahre 1882 durch die Berliner Bibliothek erworben worden, vgl. Michaelis,

die Turken sich Athens bemächtigten und, im Jahre 1458, die Italiener aus der Akropolis vertrieben, ward der Parthenon als Moschee eingerichtet, und in der Südwestecke des alten Opisthodomos erhob sich jetzt ein Minaret ¹⁾ Diesen Anblick bot der Tempel, als im Jahre 1674 der Marquis de Nointel als Gesandter Ludwigs XIV zu Konstantinopel, mit grossem Gepränge in Athen einzog und unter Kanonendonner zu Akropolis hinaufstieg. Der französische Gesandte war gut berathen, als er seinen Maler Jacques Carrey beauftragte, die Sculpturen des Parthenon zu zeichnen. Obgleich sehr rasch — in kaum 20 Tagen — und unter ungünstigen Verhältnissen ausgeführt, bleiben diese Zeichnungen doch unendlich werthvolle Urkunden ²⁾

Man verzeiht dem Schüler Le Brun's seinen etwas schwulstigen Stil, wenn man die Zeichnungen Carrey's mit den formlosen Skizzen vergleicht, welche zwei Jahre später (1676) der französische Reisende Spon und der Engländer Wheeler aufgenommen haben ³⁾ Mit den französischen Offizieren der Expedition des Marquis d'Ottiers, die im Jahre 1685 die Westfassade des Tempels zeichneten ⁴⁾, sind Spon und Wheeler die letzten Reisenden, welche die Sculpturen des Parthenon an Ort und Stelle sahen. Jedermann weiss, was für Folgen die Belagerung hatte, welche die Turken auf der Akropolis im Jahre 1687 gegen die venetianischen Truppen Morosini's aushielten. Am Abend des 26 September 1687 richtete ein Lüneburger Lieutenant von der Hülfsarmee Königsmark's die Mauer der Ostbatterie gegen den Parthenon, eine Bombe platzte inmitten des von den Turken im Parthenon aufgehäuften Pulvers, eine schreckliche

Auch Zeitung 1882, S. 367—384. Man weiss übrigens, dass unsere Zeichnungen des Gynaeceum durch Vermittelung des Herrn Gallo in einem auf der Barbierischen Bibliothek zu Rom aufbewahrten Album copirt worden sind. Vgl. E. Reisch, Athen Mittheil. XIV, 1889, S. 217 ff.

1) Vgl. Carrey auch 1875, I, 1 f. 8.

2) Die im Kupferstichkabinett der Bibliothèque nationale zu Paris aufbewahrten Zeichnungen Carrey's sind in Laborde's unvollendetem Werk Le Parthenon (1845) publizirt. Sie sind danach mehrfach wieder abgedruckt worden. Ein gutes Facsimile der Zeichnungen nach den beiden Giebeln ist in den Antiken Denkmälern, herausgeg. vom deutschen Arch. Inst. I, Taf. 6, 6a veröffentlicht. Das Museum zu Chartres besitzt ein interessantes Gemälde Carrey's, welches die Ankunft der Gesandtschaft Nointel's in Athen darstellt. Der Hintergrund zeigt die Stadt und Akropolis und vermittelt eine sehr genaue Vorstellung vom Zustand des Parthenon im Jahre 1674 (Homolle, Bull. de corresp. hellén. XVIII, 1894, p. 509, pl. I—IV).

3) Jacob Spon, Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant, I, von 1678. George Wheeler's Journey into Greece, London, 1682.

4) De Laborde, Athènes II, p. 55—63 und I, p. 132.

Explosion legte in den Tempel eine weite Biesche und liess einen grossen Theil der Friesculpturen zersplittert auffliegen¹⁾ Gleichwohl hatte, was von den Giebeln damals noch übrig war, von der Explosion nur wenig gelitten, das bezeugt ein am Tage nach dem Ereigniss durch einen Artillerieoffizier Morosini's niedergeschriebener Bericht²⁾ Das Zerstörungswerk nahm aber nach dem Einzug der Venetianer auf die Burg seinen Fortgang Morosini versuchte einige Stücke des Westgiebels auszubringen, um sie nach Venedig mit zu nehmen Der schlecht ausgeführte Versuch nahm einen verhängnissvollen Verlauf Fast alle Giebelstatuen fielen zu Boden und „zerbrachen nicht nur, sondern zerblockten geradezu, wie ein Augenzeuge berichtet, in Staub“ (e si ruppero non solo, ma si disfecero in polve)³⁾ Man weiss, welcher Antheil schliesslich dem Lord Elgin an der Verwüstung des Parthenon zukommt, wie dieser Lord, ausgerüstet mit einem Firman des Sultans, den Tempel methodisch ausplünderte, und wie die von ihm nach England überführten Bildwerke nach mancherlei Schicksalen endlich im Jahre 1816 für das Britische Museum erworben wurden⁴⁾

§ 2 DIE METOPEN

Das Wort Metope bezeichnet die rechtwinklige Platte, welche an einem dorischen Tempel den Zwischenraum zwischen den Triglyphen ausfüllt Indem sie so mit den Triglyphen abwechseln, bilden die Metopen am oberen Theil des Gebalks eine Art von Fries, der einen der wesentlichsten Bestandtheile der dorischen Ordnung ausmacht Man hat im ersten Theil dieses Werkes gesehen, dass die griechischen Architekten schon früh daran dachten, diese quadratische Bildfläche auszunutzen, indem sie dieselbe zu Ausschmückung mit Hochreliefs bestimmten Aber diese Ausschmückung wurde nicht nothwendiger Weise allen Metopen zu Theil Der alte

1) De Laborde, *Athènes II*, S. 151, vgl. S. 150 die Ansicht der Burg im Augenblick der Explosion, gezeichnet vom Ingenieur Veneda

2) Duhn, *Arch. Zeitung*, 1878, S. 55 ff. Relazione d'alcune principali Antichità d'Athene, del signore Rinaldo de la Rue

3) Brief eines venetianischen Offiziers vom 8. Juni 1888, in Antonio Bulifone's *Lettere memorabili etc.*, vgl. de Laborde, *Athènes I II*, p. 187 Man vergleiche auch die Depesche Morosini an den Dogen von Venedig, datirt aus Porto Leone vom 19. März 1688 De Laborde, *Athènes I II*, p. 225 Vgl. Fanelli, *Atene Antica*, p. 317 (1907)

4) Man findet die Urkunden darüber vereinigt bei Michaelis, *Der Parthenon*, S. 348—357

donische Tempel von Selinunt hat nur in der Front bildnerisch geschmückte Metopen. In Olympia blieben die äusseren Metopen glatt, und nur auf den inneren Metopen der beiden Schmalseiten waren die Thaten des Herakles eingemesselt. Die Regel wurde, wie man sieht, nicht allzu streng befolgt, die Metopen waren Vierecke, die man mit Reliefs füllen oder leer lassen konnte, wenn Zeit oder Geld gebrach, blieben sie schmucklos, ohne dass die allgemeine architektonische Ordnung darunter gelitten hätte. Als der Parthenon gebaut wurde, herrschte weiter Mangel an Mitteln noch an geschickten Künstlern, so sind denn auch alle Metopen, trotz ihrer grossen Anzahl, plastisch geschmückt. Man zählt ihrer nicht weniger als 14 an jeder Front und 32 auf jeder Langseite, insgesamt 92. Dieselben sind 134 Centimeter hoch und mit Sculpturen in sehr hohem Relief geschmückt. Ihre Ausladung ist so erheblich, dass die Figuren sich oft vom Grunde abzulösen scheinen. Um mit der Polychromie des übrigen Gebäudes in Uebereinstimmung zu bleiben, waren diese Reliefs natürlich bemalt. Bei einer der Metopen hat man am Hintergrund Spuren von rother Farbe bemerken können, während die Gewandung einer der Gestalten, zweifellos durch Oxydation der ursprünglich blauen Farbe, grün war.¹⁾ Eine sehr kräftige Färbung verlieh also dem vorspringenden Relief mehr plastische Fülle, und die 10the Bemalung des Hintergrunds bildete zu der blauen Bemalung der Triglyphen einen wirkungsvollen Gegensatz.

Schon vor der Explosion von 1687 waren die Metopen stark beschädigt.²⁾ Auf drei Seiten des Tempels, im Norden, Osten und

1) Beule, *L'Acropole d'Athènes II*, p. 156.

2) Der jetzige Zustand der Parthenonmetopen ist folgender: die an der Ost- und Westfront sind noch an Ort und Stelle, doch sehr verstimmt. Von den 32 Metopen der Nordseite sind noch neun in situ, zwei weitere befinden sich in Athen. Drei andere, die jetzt verloren sind, kennen wir nur aus Skizzen, welche die Offiziere der Expedition des *Musée d'Oriens* durch aufgenommen haben. Der Nordseite gehörten auch die Metopen an, von welchen das Pariser Kupfersteinheubet Zeichnungen besitzt, die es im Jahre 1731 aus der Sammlung Beugnot erworben hat (Museum, *Der Parthenon*, S. 98). Auf der Südseite befindet sich nur eine Metope in situ, eine andere, jetzt im Akropolismuseum zu Athen, wurde 1833 gefunden (Metope XII auf Tafel 3 im *Atlas* von *Michaels' Parthenon*). Das Louvre besitzt eine durch Choiseul-Gouffier mitgeführte Metope in ergöttem Zustand. Fünfzehn andere gehören dem britischen Museum an. Vgl. den *Catalogue of sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum*, von A. H. Smith, I, London 1892. Eine dieser letzteren Metopen (die sechste auf Tafel 3 in *Michaels' Atlas*) lässt sich mit Hilfe eines Kopfes ergänzen, der dem Louvre angehört (Waldstein, *Notice of a Triton-Head, Journal of Hellenic Studies*, 1882, p. 228—233, und *Essays on the art of Phidias*, p. 87—104, *Héron de Villefosse*,

Westen waren sie, wohl durch die Turken, abgehämmert worden, und der Hammer hat nur eine einfache, kaum sichtbare Umrislinie auf dem glatten Grund der Metope stehen lassen. Auch die Erklärung des Dargestellten ist sehr schwer und mehrfach geradezu unmöglich¹⁾ Auf der Ostseite, wo die abgemeisselten Metopen noch an Ort und Stelle sind, erkennt man nur mit Muhe Streitwagen mit ihren Gespannen und Personen im Zweikampf, nach der sehr wahrscheinlichen Vermuthung von C Robert²⁾ handelt es sich um Scenen der Gigantomachie. Man vermag die hauptsächlichlichen Gotter oder Heroen, welche sich auf dem Fries der Ostseite befinden, auch hier wieder zu erkennen. Heimes, Dionysos, Ares, Hera, Zeus, Athene, Herakles, Apollo, Artemis und Poseidon. Ein jeder dieser Gotter erscheint im Handgemenge mit einem Gegner, vier von ihnen sind begleitet von ihrem Gefährt, so vertheilen sich die dargestellten Gegenstände auf 14 Tafeln, und das ist in der That die Zahl der Metopen. Die Vermuthung erscheint um so annehmbarer, wenn man sich erinnert, dass gerade die Gigantomachie auch am Giebel des alten, von den Persern zerstörten Tempels der Athene dargestellt war. Die Metopen der Westseite schilderten vielleicht den Kampf der Athener gegen die Amazonen, es war das eines der klassischen Themata der monumentalen Plastik im fünften Jahrhundert³⁾

Die Vertheilung der Darstellungen auf den beiden Langseiten bietet eine merkwürdige Eigenthümlichkeit. Augenscheinlich war für jede dieser Seiten etwas wie ein Hauptthema aufgestellt. Im Norden haben wir eine Reihe von Scenen, wovon zwei (Metope XXIV und XXV) der Ilupersis entlehnt scheinen, ohne dass jedoch der verstümmelte Zustand eine Erklärung der ganzen Reihe gestattete,

Monuments grecs, Nr 11—13, 1882—1884, p 1 und 2, pl 1—12). Ein andrer, von einer Metope stammender Lapithenkopf wurde 1889 bei den Ausgrabungen auf der Akropolis wiedergefunden, A. H. Smith, *Journal of Hell Studies*, XIII, 1892—1893, p 94. Die Metopen von der Mitte der Südseite, die jetzt verloren sind, müssen nach Zeichnungen Carrey's, der die 32 Metopen der Südseite des Tempels aufgenommen hat, ergänzt werden (De Laborde, *Le Parthenon*). Bruno Sauer hat im Akropolismuseum den Torso einer weiblichen Gestalt aus der Südmetope Nr XIX wiedererkannt, vgl Festschrift für J Overbeck, S 73. Ueber die neuen Bruchstücke, welche bei den letzten Ausgrabungen zum Vorschein kamen, ist Mylonas, *Ἐργματα ἀρχαιολογικα*, 1894, S. 187, und Malmberg, ebenda, S 211 zu vergleichen.

1) Für die Einzelheiten der Darstellung verweisen wir den Leser am besten auf das Werk von Michaelis und auf Petersen, *Die Kunst des Pheidias*, S 201—232.

2) C Robert, *Ostmetopen des Parthenon*, *Arch. Zeitung*, 1884, S 47 ff. [So schon Michaelis a. a. O., S 143.]

3) Boulé (*l'Acropole d'Athènes* II, S 118) denkt an eine Scene aus dem Kampf gegen die Perser.

im Süden wird der Kampf der Lapithen und Kentauern behandelt. Wenn man nun aber die Nordseite betrachtet, so sieht man, dass zwischen den Szenen, auf deren Erklärung wir verzichten mussten, sich Episoden aus der Kentauromachie einschoben, im Süden dagegen wird nach einer entgegengesetzten Anordnungsweise die Kentauromachie durch eine Reihe von neun Metopen mit ganz anderen Gegenständen in zwei Hälften aus einander gerissen¹⁾ Als Grund für diese ungewöhnliche Anordnung haben einige Gelehrte annehmen wollen, die Metopen seien in der Reihenfolge, wie sie fertig wurden, eingefügt worden, und der Architekt habe, da die für die Mitte der Südseite bestimmten noch unvollendet waren, an ihrer Stelle eine Anzahl der für die Nordseite bestimmten eingesetzt. Aber damit schiebt man dem blossen Zufall zu, was das Werk eines wohl überlegten Planes ist. In Wahrheit hat der Architekt sich bemüht, den eintönigen Eindruck zu vermeiden, welchen auf der Süd-façade eine ununterbrochene Folge von Darstellungen aus der Kentauromachie hervorgebracht hätte. Er hat einen Theil derselben auf die Nordseite versetzt und an ihrer Stelle eine Gruppe von Darstellungen eingeschaltet, deren Platz nach dem ursprünglichen Plane auf der Nordfront des Tempels gewesen wäre.*

Wir wollen uns nicht länger mit den verstümmelten oder verschwundenen Metopen der Ost-, Nord- und Westseite aufhalten. Wir wollen vor Allem diejenigen Metopen betrachten, welche durch den Grad ihrer Erhaltung uns am besten über den Stil der Mitarbeiter des Phidias belehren können, sie gehören alle der Südseite an und zeigen verschiedene Episoden aus der Kentauromachie. Der Gegenstand besass freilich nicht mehr den Reiz der Neuheit

1) Diese mittleren Metopen sind nur aus den Zeichnungen Carrey's bekannt (Mithras, Taf. 3, N. XIII—XXI). Ueber dieselben ist Rossbach, Arch. Zeitung 1884, S. 58 zu vergleichen. Mithras hat vorgeschlagen, Szenen aus der Niobeage darin zu erkennen (Jahrbuch des arch. Inst. I, S. 214). Pernice (Jahrbuch X, 1895, S. 93—113) giebt eine wahrscheinlichere Erklärung. Die Metopen XIII und XIV stellen nach ihm Szenen dar, welche der Sagen Geschichte des Erichthonios entlehnt sind. Athene in Gegenwart des Erichthonios, wie sie der Pandrosos und Herse die Lade mit dem kleinen Erichthonios anvertraut. Die Metopen XV und XVI, wo man eine Kampfszene erblickt, konnten auf den Streit des Erichthonios gegen Amphiktyon anspielen. Auf der Metopenreihe XVII—XXI sieht man die Zerstörungen zu einer religiösen Ceremonie und zwei Frauen, die ein Xoanon schmücken. Es handelt sich um die Begründung des Atheneultes in Gegenwart des Erichthonios. Man erkennt die Priesterin (Metope XIX), die jungen Mädchen, welche die heiligen Geäthe herbeibringen (Metope XVII und XVIII), endlich das Xoanon der Athena Polias, in dem zwei Praxiergaden, die mit seiner Ausschmückung beauftragt sind, sich zu schaffen machen (Metope XXI).

Wir sahen, welche Verwendung der Urheber des Westgiebels zu Olympia davon gemacht hat. Zu Athen selbst hatte der Maler Mikon diesen Gegenstand an einer Wand des Theseion dargestellt, es war das ein grosses Freskogemalde, dem die Bildhauer des Parthenon mehr als einen Zug entlehnt haben werden. Am Parthenon galt es ubrigens, eine einste Schwierigkeit zu ubwinden. Da jede Metope nur je zwei Kampfende fassen konnte, so musste nothgedungen die Composition sich in Einzelszenen mit je einem Kentauren und Lapithen auflösen. Daraus erwuchs dann die Gefahr der Wiederholung. Mit einer erstaunlichen Fulle von Erfindungskraft haben die Bildner der Metopen es verstanden, dies eine Motiv bis ins Unendliche zu variiren, eine aufmerksame Pufung der Marmortafeln enthüllt uns auch die Methode, die sie dabei befolgten. Wenn man namlich alle diese Platten mit Rucksicht darauf, wie die Personen sich zu einander stellen, zusammenordnet, so unterscheidet man leicht gewisse Darstellungsreihen, von denen jede irgend ein fruchtbares Thema in seinen auf einander folgenden Einzelmomenten vorfuhrt. Der Bildhauer fasst die Handlung zuerst bei ihrem Beginn und entwickelt sie dann Schritt fur Schritt bis zum Ende. Bald entspinnt sich der Kampf zwischen einem Kentauren zur Linken und einem Lapithen zur Rechten, bald, in einer andern Bilderfolge, ist die Stellung der Gegner die umgekehrte. Endlich vermag auch der Ausgang dieser Einzelkämpfe ein Element der Abwechslung zu liefern. Hier ist der Lapithe Sieger, dort bereitet sich seine Niederlage vor. Man ermisst unschwer, wie diese geistvolle Compositionsweise immer wieder neue Combinationen ermoglichte. Da haben wir z. B. in einer Folge von Metopen das Thema abgewandelt, wonach der Kentaure die linke Seite einnimmt und das Ergebniss des Kampfes fur ihn gunstig ist¹⁾. Zuerst greifen die beiden Gegner emander an, wie zwei Ringer, die ihre Stellung nehmen, nachdem sie sich mit den Blicken gemessen. Der Lapithe erwartet mit erhobenem Arm seinen Gegner; der Kentaure richtet sich auf seinen Hinterbeinen auf, die Bewegung ist noch langsam und wenig ausgeprägt. Weiterhin ist der Kampf schon im Gange. Das Ungethum mit dem Pferdeleib presst mit kraftiger Hand die Kehle

1) Es sind die Metopen XXXII, XXXI, XXX, XXVIII der Tafeln 3 und 4 im Atlas von Michachis. Vgl. Brunn, Denkmäler griech. und rom. Sculptur Nr. 181, 182—185.

seines Feindes zusammen, sein schniges Bein umklammert das des jungen Griechen, sein Gesicht ist durch die Anstrennung zur Färbte verzerrt (Fig 2). Und nun die Fortsetzung desselben Kampfes: der Kentaur gewinnt, der Lapithe ist auf ein Knie gesunken, bezwungen durch die Umarmung seines Feindes, der ihn unter dem Druck



Fig 2 Kentaur und Lapithe (Parthenonmetope XXXI)

seines Hufs am Boden festhält und sich anschickt, ihm einen tödlichen Stierich zu versetzen (Fig 3). Endlich triumphiert der Kentaur wie er sich so in einem Sturm von wilder Freude tummelt, lässt er das über seinen linken Arm geworfene Tierfell im Winde flattern und baumt sich empor, um mit Wuth die zu seinen Füssen ausgestreckte Leiche seines Gegners zu zerstampfen. Der Kampf ist beendet, der Bildhauer hat alle Wandlungen desselben wiedergegeben. Dieselbe Folge von Einzelmomenten findet man in einer anderen Metopenreihe, wo die Kämpfer nur gewissermaßen

die Plätze gewechselt haben, der Kentaur steht jetzt rechts, der Lapithe links¹⁾. Der Kampf wird wie oben eingeleitet: der Lapithe stösst mit der Hand den Kopf des Kentauren von sich und stemmt sein linkes Bein gegen die Brust des Ungethums. Weiterhin ist er, von seinem Gegner in die Enge getrieben, auf ein Knie gesunken



Fig 3 Kentaur und Lapithe (Parthenonmetope XXX)

Dann sieht man ihn halb umgestürzt, in der Nahe einer am Boden liegenden Urne; mit einer Geste, die fast etwas trivial ist, hat der Kentaur des Gegners linkes Bein ergriffen und ist im Begriff, seinen letzten Widerstand zu brechen. Auf einer der beachtenswerthesten Metopen versucht der besiegte und zusammengeduckte junge Grieche sich mit einem Schilde zu decken, während der Kentaur wie eine

1) Es sind die Metopen XXVI, VIII, IX, IV

Keule mit beiden Händen eine Uine schwingt, die ihm als Waffe dienen muss

Betrachten wir als Gegenstück den Sieg des Lapithen, es wird leicht gelingen, auch hier eine Reihenfolge herzustellen, da sie gewissermassen durch dasselbe Umstellungsverfahren sich ergibt. Wir sehen zuerst den Lapithen an die Kehle seines Gegners spinnen, dieser baumt sich unter dem rasenden Anfall, sein Oberkörper ist gewaltsam zurückgeworfen ¹⁾ Auf der zweiten Platte hat der Kentaur Kehrt gemacht, um zu fliehen, aber der bewegliche und künftige Grieche hat ein Knie in die Flanke des Ungethums gesetzt und indem er es halbwegs erdrosselt, entlockt er ihm ein wahres Schmerzgeheul. Endlich ist der junge Mann Sieger: sein rechter Arm ist erhoben, sein ganzer Körper gepackt von grossartiger Bewegung, deren Wucht gleichsam noch gesteigert wird durch den Faltenwurf seines Mantels, er schickt sich an, den Kentauren, der bereits in der Kreuzgegend verwundet ist und mit auf den Rücken gebogenen Armen seine Wunde zu decken sucht, noch vollends niederzuschlagen (Fig. 4)

Der Raub der Lapithenfrauen hat zu einer ganzen Folge von verschiedenen Szenen, die aber alle nach demselben Grundgedanken entworfen sind, Veranlassung gegeben. Die Bewegungen der Kentauren werden von Scene zu Scene gewaltthatiger. Zuletzt, auf einer von Carey gezeichneten Metope ²⁾, haben wir nur einen Versuch zur Verführung. Auf einer Metope des Louvre ³⁾ setzt der Kentaur der jungen Griechin, die sich wehrt und ihn von sich stösst, schon eineigischer zu. Eine der zu London befindlichen Platten endlich zeigt uns den Kentauren im Besitz seines Opfers, er hat das junge Weib, dessen geloste Gewänder im Winde flattern, in den Arm genommen und schleppt es in hellem Triumphe davon, die brutale Lusteierheit malt sich auf seinem ordinären Gesicht, in seinen thierischen Zügen (Fig. 5) ⁴⁾

Diese Analyse, die man noch weiter treiben könnte, belehrt uns über die Methode, welche die Bildhauer befolgten, um aus einem ziemlich eng begrenzten Vorgang die denkbar grösste Zahl von Epi-

1) Metopen VII, II, XXVII. Vgl. Brunn, Denkmäler, Nr. 184, wo die Metopen VII und XXVII abgebildet sind, und Nr. 183 für die Metope II.

2) Metope XXII, auf Tafel 3 bei Michaelis.

3) Metope X, bei Brunn, Denkmäler, Nr. 193.

4) Metope XXIX, vgl. Brunn, Denkmäler, Nr. 193.

soden zu entwickeln, um in die Stellungen Abwechslung, in die Bewegungen Mannigfaltigkeit zu bringen. Aber als man die Metopen an Ort und Stelle einsetzte, wurde auf dieses Fortschreiten der Handlung, das wir soeben in den einzelnen Reliefbildern aufwiesen, keine Rücksicht genommen. Die verschiedenen Scenen wurden bunt durch einander gemischt, und die einzige Regel, die man sich



Fig. 1. Karyatide Poros, Relief aus dem Parthenon.

scheint's zu eigen machte, war die, ein Bild durch das andere möglichst zu heben. Daher legte man es auf Gegensätze, auf Kontraste ab, daher schreibt sich denn auch der Gesamteindruck, den man gewinnt, wenn man die Metopen in der Reihenfolge betrachtet, in der sie am Parthenon angebracht waren: überall kommt physische Energie, rasende Wuth und Bewegung zum Durchbruch, der Kampf verläuft mit wilder Leidenschaft, und das dramatische Interesse bleibt rege ohne jede Schwachung.

Wenn man nun die Metopen der Kentauiromachie betrachtet, die einzigen, über die sich ein richtiges Urtheil fallen lässt, so kann man nicht verkennen, dass in ihrer Composition eine gewisse Einheitlichkeit waltet, es scheint danach, als sei die Leitung der Arbeit eine einheitliche, von höherer Stelle ausgehende gewesen. Ganz



Fig. 5. Kontur des eines Iapthos (Parthenonmetope XXIX.)

anders liegt es mit dem Stil, der Ausführung. Mehr als bei allen anderen Parthenonsculpturen müssen wir da Unterschiede ausgeprägtester Art constatiren, wir entdecken an den Metopen gerade diejenigen Verschiedenheiten, welche für eine Zeit des Uebergangs charakteristisch sind. Einige unter diesen Sculpturen verraten noch den leise archaischen Geschmack der kimonischen Kunstepoche, andere sind schon freier; andere endlich besitzen die vollendete Feinheit der Modellirung, wie sie dem grossen, durch Phidias ge-

schaffenen attischen Stile eigen ist¹⁾ Als Probe der ersten Gattung mochten wir vor Allem die Metope bezeichnen, wo ein Kentaure einen Lapithen an der Kehle fasst und sein linkes Bein gewaltsam um das seines Gegners klammert (Fig 2)²⁾ Mit seinen scharf abgegrenzten Flächen, seiner noch trockenen und starren Technik erinnert der Oberkörper des Lapithen an die alten attischen Meister und ruft die Gruppe der Tyriannenmordei ins Gedächtniss. Der Kopf des Kentauren ist hässlich, sein Gesicht eine Fratze, Bart und Haupthaar, in Locken abgetheilt, sind nach alter Manier behandelt. Vor Allem hat der Künstler die Gewänder gemieden, gerade wie wenn er sich, vermöge seiner Schulung durch die archaischen Meister, gegenüber einer nackten, mannlichen Gestalt mit athletischen Formen behaglicher gefühlt hätte. Die gleichen Eigenthümlichkeiten finden wir bei der Metope XXXII, wo der Kentaurenkopf bei aller Verstümmelung nicht ohne Verwandtschaft mit dem des myronischen Marsyas ist. Der Stil der Uebergangszeit zeigt sich dann auf der Metope IV, wo der Typus des Kentauren mit seinem sauberlich geordneten Bart- und Haupthaar schon an den klassischen Typus des Atheners gemahnt, wie er in den Grabstelen der Zeit nach Phidias zu Tage tritt. Mit den Metopen VII, XXVII und XXVIII endlich sind wir beim schonen, freien Stil angelangt, der sich von den archaischen Traditionen völlig losgesagt hat. An Stelle des ungelinken Kämpfers von vorhin sehen wir jetzt elegante und elastische, mit ausgesuchter Kunst geformte Gestalten. Die erhaltenen Kopfe sind leider sehr selten, dadurch gewinnt der Lapithenkopf der Metope VII im Louvre einen hohen Werth (Fig 6)³⁾ Das kurze Haar, das glatt behandelt ist, um für Bemalung die Grundlage zu bieten, die niedere Stirn mit tief eingeschnittener Querfalte, die weit geöffneten und von dichten Wimpern umrahmten Augen, der Mund mit den aufgeworfenen Lippen, alles das zusammen giebt eine energische, jugendliche Physiognomie, in der es auch schon nicht an Ausdruck fehlt. Besonders in dieser Metopenreihe sehen wir ein ganz neues Element zur Geltung kommen, die Gewandung nämlich,

1) Man vergleiche die von Michaelis a. a. O. S. 127 f. vorgeschlagene Eintheilung, vgl. auch Waldstein, *Essays on the art of Phidias*, p. 90.

2) Metope XXXI.

3) *Monuments grecs*, Nr. 11—13, Taf. 1 und 2 nebst dem Aufsatz von Heaton de Villefosse Waldstein, *Essays*, pl. I, p. 98.

die nicht mehr statuiert ist wie in der archaischen Kunst, sondern schmiegsam und leicht und gleichsam an der Bewegung der Figuren sich theilnehmend, indem sie bald in reichen Falten davonflattert, bald sich ausbreitet, wie um den Hintergrund für die Darstellung zu bilden. Man täusche sich dabei nicht: es bedeutet das in der griechischen Kunst eine völlige Umwälzung. In Bezug auf den malerischen Gewinn, den die Bildhauer auf diese Weise aus der Gewandung ziehen, waren die Werke der grossen Maler, die Fresken von Meistern wie Polygnot und Mikon, ihre Vorbilder. Ein neuer Geist kam durch sie in die dekorative Plastik. Wenn wir aber nach dem Manne fragen, der zu errathen verstand, aus welchen ungeahnten Quellen die Plastik sich so bereichern konnte, so werden wir ohne Zögern den Namen Phidias nennen.



Fig. 6. Lapidarkopf aus der Parthenonmetope VII.
(Louvre.)

Die Stilunterschiede, welche die Parthenonmetopen an den Tag legen, erklären sich leicht. Als Sammelwerk ohne bestimmten Urheber sind die Metopen der älteste Bestand des Tempelschmucks, der, für den man gleich von vornherein arbeiten musste. Phidias hatte ganz offenbar Künstler von ungleicher Begabung mit der Arbeit betraut, die einen waren noch in den alten Traditionen befangen, die anderen, und das waren zugleich die jüngeren, zeigten sich schon durchdrungen vom Einfluss ihres Meisters. Die Schulen, aus denen Phidias seine schon ausgebildeten Mitarbeiter bezogen haben konnte, lassen sich nicht mit völliger Sicherheit bestimmen. Dass Schulen der attischen Meister aus Kimon's Zeit, eines Kytios und Nesiotes, in der Zahl waren, dass andere aus der Schule Myron's stammten, ist im höchsten Grade wahrscheinlich. Aber muss man nicht auch dem Einfluss

des Phidias sein Theil lassen? Wir mochten die Hand seiner Schule in den Metopen jüngsten Stils erkennen, wo die Schönheit der Form und die Stärke der Empfindung ankündigen, dass der grösste der attischen Meister schon sein machtvolles Wesen zur Geltung gebracht hat

§ 3 DER OSTGIEBEL

Oberhalb der Metopen, über der östlichen und westlichen Schmalseite, sprang die Einfassung der Giebel in starker Ausladung vor. Das Kianzgesims und die Giebelschragen schlossen ein 28,35 m breites und 3,46 m hohes dreieckiges Giebelfeld ein, das eine Tiefe von 0,91 m besass. Es war dies, wie man sieht, ein weit geöffneter Tummelplatz für den Bildhauer, ganz dazu eingerichtet, um eine stattliche Reihe von Rundfiguren aufzunehmen. Man weiss bereits, welches das Loos dieser Marmorwerke gewesen ist, und wie die im Elginsaal des britischen Museums aufbewahrten Statuen nur einen schwachen Bruchtheil derselben darstellen.

Der Ostgiebel, der uns zunächst beschäftigen soll, war schon zur Zeit von Nointel's Reise sehr verstümmelt. Die Zeichnungen Carrey's zeigen, dass die Statuen der Mittelpartie damals schon verschwunden waren. Sie sind ohne Zweifel entfernt worden, als der Tempel in eine Küche umgewandelt wurde und die byzantinischen Architekten, um das Gewölbe ihrer Abside zu beleuchten, ein Fenster in das Giebelfeld brachen. Diese Lucke trifft unglücklicher Weise auf die wichtigsten Figuren. Man wurde nicht einmal den im Ostgiebel dargestellten Gegenstand kennen, wenn nicht einige Worte des Pausanias ihn uns verriethen. „Wenn man in den Parthenon genannten Tempel tritt, so bezieht sich Alles, was man in den sogenannten Giebeln findet, auf die Geburt der Athene“¹⁾.

Phidias knüpfte nämlich an jenen Mythos an, wonach die junge Göttin aus dem Haupte des Zeus, das der Axthieb des Hephaistos oder Prometheus halb geöffnet hatte, hervorgesprungen war. Der homerische Hymnus auf Athene schildert diese Episode in prächtigen Versen. „Ich singe der Pallas Athene, der keuschen Jungfrau, der Stadtbeschützerin, der Unwiderstehlichen, die Zeus der Berather allein gebar aus seinem hochheiligen Haupte, im Schmuck der

1) Pausanias I, 24, 5

von Gold glitzenden Kriesswehr. Bei ihrem Anblick erfasste Staunen alle die Unsterblichen: sie aber entstümpfte dem unsterblichen Haupt des die Aegis schüttelnden Vaters, indem sie die scharfe Lanze schwang, gewaltig erbebte der weite Olymp unter der Wucht der blanaugigen Göttin, ings dlohnte die Erde, und das Meer kam in Aufuhr, indem die purpurnen Wogen aufschäumten, und plötzlich ergoss sich die Salzfluth, und der strahlende Sohn Hyperion's hielt geraume Zeit die schnelfussigen Rosse an, bis die jungfräuliche Pallas sich von den unsterblichen Schultern die göttliche Wehr genommen hatte: es flaute sich aber Zeus der Berater! " Der homerische Hymnus schildert eine Reihe von aufeinander folgenden Szenen, aber die der Plastik auferlegten Bedingungen sind ganz andere, und so hat man sich fragen können, welchen bestimmten Moment des Vorgangs der Urheber des Giebels gewählt habe¹⁾. Einige Gelehrte haben an den Augenblick unmittelbar vor Athene's Geburt gedacht. Hephastos bereit loszuschlagen, die Gottheiten des Olymps in gespannter Erwartung, das wäre das dem Künstler vorschwebende Thema gewesen²⁾. Aber die Abwesenheit der Hauptperson, der Athene, scheint uns ein entscheidendes Argument gegen diese Annahme. So bleibt nur das Geschehniss selbst, die Geburt der Göttin. Die religiöse Bildschnitzerkunst hatte den Gegenstand schon mehrfach behandelt. Die Vasenmaler aus der Zeit des Pisistratus tugen kein Bedenken, den Vorgang so darzustellen, wie ihn die Legende erzählte, und zeigten in naiver Weise Athene, wie sie in der Gestalt einer kleinen, bewaffneten Puppe aus dem halb geöffneten Schadel des Zeus heraussprang³⁾. Aber wir werden keinen Augenblick zugeben wollen, dass Phidias diese heikommliche Darstellungsweise der aischaischen Kunst in ihrem naiven Realismus sich habe zu eigen machen können. Nach den Werken einer späteren Zeit muss man eine Vorstellung darüber zu gewinnen suchen, wie ein Meister des 5. Jahrhunderts diesen Vorgang aufgefasst haben mag. Nun besitzt das Madrider Museum

1) Für die Einzelprüfung der Vorschläge vergleiche man R. Schneider, *Die Geburt der Athena* (Abhandlungen des arch. epigr. Seminars der Universität, Wien 1880).

2) Das ist die von Brunn vertretene Ansicht. *Die Bildwerke des Parthenon* (Berichte der bayer. Akademie der Wissenschaften 1874). Vgl. Rayet, *Monuments de l'art antique* I, Text zu Tafel 32.

3) Vgl. Benndorf, *Annali dell' Inst.* 1865, p. 368. Bequäle dafür findet man in den *Monum. inediti* III, Taf. 44, VI, Taf. 56, Fig. 3.

ein merkwürdiges Basrelief, das die Rundung eines ionischen Putelschmückt, und wo die Geburt der Athene in einem mit der klassischen Ueberlieferung übereinstimmenden Sinne dargestellt ist (Fig 7)¹⁾ Das Wunder hat sich soeben zugetragen. Zeus, auf seinem Throne sitzend, betrachtet die junge Göttin, die sich im Schmuck ihrer Waffen lebhaft nach rechts hin entseht, während Nike auf sie zufliegt, um sie zu bekranzen. Hinter dem Throne steht Hephaistos oder Prometheus, überrascht von der merkwürdigen Wirkung seines Axtschlages, die drei Parzen wohnen der Scene bei. Man darf gewiss nicht das Madrider Relief als eine getreue Wiederholung der Mittelpartie des Ostgiebels betrachten, aber immerhin spürt man darin den Einfluss einer Tradition, welche längst die der archaischen Bildnerei verdrängt hat, und es ist mehr als blosse Hypothese, wenn wir das Werk des Phidias als einen der vollendetsten Typen dieser neuen Auffassungsweise betrachten²⁾ Ohne jeden Zweifel stellte die im Ostgiebel des Parthenon vorgesehene Scene den auf die Geburt Athenens folgenden Augenblick dar. Man kann selbst, ohne die Grenze erlaubter Hypothesen zu überschreiten, noch weiter gehen und den Hauptpersonen der Mittelgruppe ihre Plätze anweisen. Als Bruno Sauer aufs Genaueste das Kianzgesimse, welches die Statuen trug, untersuchte, machte er die Beobachtung, dass die verschwundenen Bildwerke immerhin deutliche Standspuren hinterlassen haben³⁾ Es ergibt sich daraus, dass der thronende Zeus im Profil sass und zwar nicht im Mittelpunkt des Giebels, sondern links von der Mittellinie. Athene, deren Lanze auf den Boden aufgestützt war, stand ihm auf der rechten Seite gegenüber. Endlich kennen wir durch den Torso des Hephaistos, der zu Athen aufbewahrt wird, die Bewegung dieser dritten Figur, der Gott, mit erhobenen Armen und ein wenig zurück-

1) R. Schneider a. a. O., Tafel I.

2) So hat sich, um ein Analogon aus der modernen Kunst zu nennen, die Scene mit Evas Geburt ausgestaltet. Kekulé hat in einem interessanten Aufsatz nachgewiesen, wie auf den christlichen Basreliefs, auf den Elfenbeintafeln, in den Miniaturen die alten Meister Eva aus dem Leibe Adams hervorkommend darstellen, da haben wir denselben Realismus, der die alten griechischen Vasenmale leitete. Im 15. Jahrhundert, mit Ghiberti, verändert sich die Auffassung der Scene, und bekanntlich geben Michelangelo und Raffael in berühmten Gemälden den Augenblick wieder, der auf die Geburt des ersten Weibes folgt. Kekulé, Ueber die Darstellung der Erschaffung der Eva, Jahrbuch des arch. Inst. VI, 1890, S. 186.

3) Bruno Sauer, Athen Mittheil. XVI, 1891, S. 59 und 94, Taf. III. Vgl. Antik. Denkmaler I, 1890, Taf. 58B. J. Siv hat nach Sauer's Forschungen von der Mittelpartie des Giebels eine Reconstruction gezeichnet. Jahrbuch des arch. Inst. IX, 1894, S. 83—87.

geworfenem Körper, schwang noch seine Axt, war aber wie gebannt vor Schrecken beim Anblick der Göttin, welche so ohne Weiteres zwischen ihn und den Gottvater in die Mitte gesprungen war. So hatte der Künstler nach einem ganz neuen Compositionsverfahren die Mittelfigur, welche zu Aegina und Olympia den Giebel streng in zwei gleiche Hälften theilte, zu verdrängen gewusst. Das bedeutete einen volligen Bruch mit dem so engen und strengen, durch die archaischen Meister so pietätvoll beachteten Symmetriegesetz.



Fig. 7 Die Geburt der Athene. Bruchstück von einem Fries in Marmor.

Es wäre verwegen, eine Reconstruction von einem Werk, dessen hauptsächliche Bestandtheile in Abgang gekommen sind, erzwingen zu wollen. Dass zur Rechten und Linken von der Mittelgruppe einige der Hauptgötter gestanden haben, ist eine Vermuthung, zu der in der That die Vasengemälde uns berechtigen, aber es bleibt eine bloße Vermuthung. Doch über eine wichtige Thatsache, von der die Erklärung auszugehen hat, geben uns die erhaltenen Figuren Aufschluss. Der Ort des Vorgangs ist der Himmel der Olympier, die Eckfiguren sind die des Helios und der Selene. Es ist also eine Gotterversammlung, die dem merkwürdigen Wunder der Athenegeburt beiwohnt.

Von der Gesamtsumme der Figuren, die der Ostgiebel umfasste, sind nur elf mehr oder weniger verstümmelt auf unsere Zeit gekommen, dazu muss man die zu London aufbewahrten Pferdeköpfe rechnen, die von den beiden Eckgruppen stammen. Zwei Giebelfragmente befinden sich noch in Athen¹⁾, die anderen

1) Der Torso des Hephästos, Fig. II auf Taf. 6 im Atlas zu Mikhaels' Parthenon, und der Torso der Selene, Fig. N ebenda. Die letztere ist auf unserer Fig. 9 mit dem Buchstaben I bezeichnet.

gehören dem britischen Museum an. Es sind das die Statuen aus den beiden Flügeln des Giebels, und Cauley's Zeichnung (Fig. 8 und 9), die sie in situ zeigt, erlaubt uns, ihre Reihenfolge ohne Mühe wieder herzustellen. Fig. 8a und 9a geben den augenblicklichen Zustand der Statuen nach der im britischen Museum vorgenommenen Aufstellung wieder.¹⁾ Wenn wir auf dem linken Flügel beginnen, so finden wir zunächst, von der Mitte nach der linken Ecke vorrückend, an der unserer Mittelgruppe nachstehenden Stelle die Figur einer Göttin, wahrscheinlich der Iris, welche mit grossen Schritten auf eine Gruppe von zwei sitzenden Göttinnen zuschreitet (Fig. 10)²⁾ Die junge Botin entschwebt voll Leben, wie um der Welt das Ereigniss zu verkündigen, das die Olympier in Spannung halt. Ihr Antlitz ist noch auf Zeus und Athene gerichtet, mit der einen Hand halt sie ihren vom Winde aufgeblähten Mantel, und bei ihrem raschen Gange, der fast zum Flüge wud, heben sich die Körperformen deutlich vom weichen Stoff des Chitons ab, der in grosse und tiefe Schragfalten gelegt ist. Mit dieser stummen Bewegung ist die Iris vom Parthenon gleichsam das Vorbild für die vielen fliegenden Figuren, welche die spätere griechische Kunst hervorbringen sollte, zweifellos hängt die Nike des Paonios mehr oder weniger unmittelbar mit ihr zusammen. Es folgt eine wundervolle Gruppe, in der man ohne allzu grosse Schwierigkeit die zwei grossen Göttinnen von Eleusis, Demeter und Kore, erkennt (Fig. 11)³⁾ Sie sitzen auf sehr niedrigen Sitzen, die mit zusammengefalteten Teppichen belegt sind, beide tragen ein langes wollenes Untergewand, über das ein Mantel geworfen ist. Der Name Demeter scheint gut auf die Figur linker Hand zu passen. Mit einer Bewegung voll Ungezwungenheit und mütterlicher Vertraulichkeit lehnt sich die Göttin an die Schulter ihrer Tochter Kore, die etwas höher auf einem dickeren Stoss von Kissen sitzt, dieht sich halb nach ihrer Mutter um. Durch

1) Die Frage nach den Namen der einzelnen Figuren ist mehrfach erörtert worden. Im Jahre 1871 zählte Michaelis (Parthenon, S. 165) nicht weniger als 19 Vorschläge zur Benennung der erhaltenen Statuen auf. Vgl. Petersen, Die Kunst des Pheidias, S. 105—150.

2) Catalogue of Sculpture von A. H. Smith, p. 119, Nr. 303 G. Vgl. unsere Fig. 8a G.

3) Catalogue, p. 108, Nr. 303 E. F. Einige Gelehrte haben die Vermuthung Brondsted's (Voyages et Recherches II, p. XI) wieder aufgegriffen und vorgeschlagen, die Horen darin zu erkennen. Brunn, Berichte der bayer. Akademie 1874, II, S. 15. Waldstein, Essays on the art of Pheidias, p. 147, Furtwängler, Meisterwerke, S. 247. Rayet hat in seinen Studien über diese Gruppe (Mon. de l'art antique, pl. 32) die von uns angenommene Erklärung gleichfalls befolgt. Ausser der Heliogravüre bei Kayet ist die beste Abbildung die bei Brunn, Denkmäler, Nr. 188.

eine heuchel grossartige Geste, welche die Brust freilegt und ihre kraftigen Umrisse so recht zur Geltung bringt, entfernt sich ihr ausgestreckter linker Arm vom Körper, um sich auf ein Scepter zu



Fig 10 Iris Ostgiebel des Parthenon, linker Flügel (Britisches Museum)

stutzen, mit der Rechten hielt sie ein jetzt verschwundenes Attribut, vielleicht einen Granatapfel. Wenige Werke der hellenischen Bildhauerkunst geben uns eine bessere Vorstellung von der schlichten und kraftvollen Schönheit, die die griechische Kunst in dieser einzigartigen Epoche ihrer Entwicklung Leben zu leihen vermochte. Diese

Gewand mit ihrem reichen und freien Faltenwurf, ihrer ausgesuchten Geschmeidigkeit, die kraftige und sichere Eleganz der Formen, die sie verhüllen und doch unter ihren Falten Rathen lassen, die grossartig reine Modellirung der nackten Arme der Kore, das Alles verräth eine Meisterschaft in der Ausführung, die niemals übertroffen worden ist. Und von wie grosser Auffassung zeugt die still majestatische Haltung der Gestalten, die ohne Anstrengung und ungesucht zu Stande gekommen scheint, so ungezwungen und natürlich sind alle Bewegungen!

Die folgende Figur steht der Giebelecke schon nahe, sie ist mit Rücksicht auf den beschränkten Raum, den das abwärts laufende Gesims des Giebefeldes übrig lässt, halb liegend dargestellt. Aus den von Bruno Sauer gemachten Beobachtungen¹⁾ ergibt sich, dass sie tiefer in den Giebel zurückgeschoben war, als man das bisher annahm, ihr linker Ellenbogen berührte die Rückwand des Giebels, und ihr Oberkörper stellte sich beinahe von vorn in seiner ganzen Breite dar. Die Figur ist die eines jungen, bartlosen, völlig nackten Gottes, der sich auf einen Felsen lehnt, den wie ein weiches Kissen ein Thierfell und ein Himation von geschmeidigem Stoffe bedeckt. Der Gott stützt sich in lassiger Haltung auf den linken Arm, welcher ursprünglich ein in Eis ausgeführtes Attribut hielt, auch die rechte Hand hielt einen jetzt verschwundenen Gegenstand (Tafel II). Die Benennung der Figur als „Theseus“ hat sich im Laufe der Zeit allgemein eingebürgert. Gleichwohl versteht es sich von selbst, dass der attische Heros nicht inmitten der Unsterblichen der Geburt seiner Beschürmerin Athene anwohnen kann. Der Name Herakles wurde gut zum Charakter der Statue passen, aber da Athene den Herakles überhaupt erst in den Olymp eingeführt hat, so wurde die Anwesenheit des Halbgottes bei ihrer Geburt eine Art von Anachronismus ergeben²⁾. Es empfiehlt sich mehr, hier einen der grossen Goten zu erkennen, also wohl Dionysos, wie er auf einem Pantherfell sich gelagert hat und mit der Rechten einen Becher

1) *Athen Mittheil.* XVI, 1891, S. 82, vgl. *Catalogue of Sculpture*, p. 107, Nr. 303 D.

2) Petersen, *Die Kunst des Pheidias*, S. 116—122. Waldstein hat eine schon von Brunn (Berichte der bayer. Akad. 1874) vorgeschlagene Deutung wieder aufgenommen und erkennt hier die Personifikation des Olympsgebirges (*Essays on the art of Pheidias*, p. 185). Furtwängler (*a. a. O.*, S. 249) nennt ihn [wie schon Brondstedt] Kephelos.

halt¹⁾ Welches aber auch der Name sei, auf den er ein Anrecht hat, der angebliche „Theseus“ ist eines von den Werken, welche an Grösse und Vornehmheit unerreicht bleiben. Von welcher Seite wir ihn prüfen, ob von vorn oder von der Rückseite (Fig. 12), immer ist die Kunst an dem Werke so vollkommen, immer befriedigt es Auge und Geist so vollständig, dass es einigen Nachdenkens bedarf, um zu begreifen, durch welche einfachen Mittel diese vollendete



Fig. 11. Demeter und Kore. Ostgiebel des Parthenon, linker Flügel (Britisches Museum)

Ungezwungenheit und meisterhafte Grösse erzielt wird. Nichts verräth mühseliges Studium: die natürlich lassige Haltung lässt den freien und harmonischen Linienwurf, die geschmeidige Biegung des Oberkörpers so recht zur Geltung kommen, und eine stille Anmuth durchströmt diesen gewaltigen und doch von Schönheit strahlenden Körper. Eine grosse und breite Modellirung, maassvoll gesteigert durch geschmackvoll aufgesetzte Lichte, lässt über die Oberfläche des Marmors gleichsam das Zucken des Lebens gleiten, wobei auf

1) Vergleiche die Zusammenstellung der Statue am Parthenon mit einem Relief an einer Terracottavase des britischen Museums im Catalogue of Sculpture in the British Museum von A. H. Smith, 1892, p. 108.

alles überflüssige Detail stolz verzichtet wird. Aber was Worte nicht auszudrücken vermögen, ist die Finesse der Eingebung, die durchsichtige Klarheit dieser Kunst, die gleichsam spielend das wahrhaft Grosse gelingt.

In der linken Giebelecke fand die Gestalt des Helios Platz. Er lenkt seinen aus dem Meer auftauchenden¹⁾ Wagen. Der Künstler hat hier den kühnen, in der Plastik bisher unerhörten Einfall gehabt, den grossen Theil der Gestalten wegzulassen, nur der Kopf und die Arme des Helios und die Köpfe der Pferde ragen aus den Wellen empor. Zweifelloos ist das eine jener Anleihen bei der Wandmalerei, von denen noch mehr als einmal zu reden sein wird. In seinen grossen Freskogemälden zu Delphi hatte Polygnot zum ersten Mal eine solche halb verdeckte Figur verwendet auf einer der Illusionsszenen, welche den Epeios bei der Zerstörung der trojanischen Mauer zeigte, wurde vom hölzernen Pferd neben ihm nur der Kopf sichtbar²⁾. Auf einem Fresko im Anakeion zu Athen hatte Mikon die Figur des Butes in dieser Weise gekürzt: der attische Heros war durch eine Terramwelle verborgen, so dass man nur seinen Helm und den oberen Theil seines Gesichtes sah³⁾. Indem die dekorative Plastik sich dieses Einfalls bemächtigte, konnte sie sehr glückliche Wirkungen damit erzielen, wie wir das z. B. am Parthenon sehen. Obgleich in der angegebenen Weise durchschnitten, hat die Gestalt des Helios nichts desto weniger ihre volle Bewegung. Der Sonnengott hält mit ausgestreckten Armen die Zügel des Gespanns, während die feurigen Rosse den nervösen Kopf zuwerfen und zitternd unter dem Druck des Gebisses mit ihren weit geöffneten Nüstern die Luft einziehen. Soll diese Gruppe, der in der rechten Giebelecke die der Selene mit ihren Pferden entspricht, bedeuten, dass der Tag sich erhebt, um die Geburt der Athene zu beleuchten? Wir mochten glauben, dass die symmetrisch verwendeten Figuren des Helios und der Selene bloss dazu dienen, um für die Scene in der Mitte die Localität anzugeben: im Himmel, strahlend von Licht, funkeln die schimmernden Waffen der Göttin.

1) Fig. 8 A, B, C. Brunn, Denkmäler, Nr. 186. Catalogue of Sculpture, p. 103, Nr. 303 A, B, C.

2) Pausanias X, 26, 2.

3) Overbeck, Schriftquellen, 1085. Vgl. P. Guard, La peinture antique, p. 189, und Percy Gardner, A vase of Polygnotan style, Journal of Hellenic Studies IX, 1889, p. 117.

oder an unantagliche Gewalten, wie die Parzen, denken¹⁾ Von diesen drei Gestalten sitzt die der Mitte nächste für sich allein. Ihr Kopf ist abgebrochen, aber Carrey's Zeichnung zeigt, dass er leicht nach links gewandt war, der rechte Arm war gesenkt und nach der Brust geföhrt. Ihre beiden Genossinnen bilden im Gegensatz zu ihr eine eng verbundene Gruppe, die behagliche Nachlässigkeit der gelagerten Frauen bildet, die strengen Haltung der vorangehenden Gestalt einen merkwürdigen Gegensatz. Die eine dieser beiden Göttinnen sitzt auf einem sehr niedrigen Sessel, mit etwas vorgebeugtem Oberkörper lehnt sie sich an ihre Gefährtin. Auf Carrey's Zeichnung ist ihr rechter Arm erhoben, und nichts verwehrt uns, sie uns vorzustellen, wie sie den Faden spinnt, den die feierliche Göttin hinter ihr weiterzieht. Alle ihre Aufmerksamkeit gilt übrigens ihrer jungen Schwester. Zwanglos auf ein langgestrecktes Lager hingegossen, lehnt diese mit lassiger Grazie im Schooß der Gefährtin, man kann sich gut in ihrer rechten Hand die Schicksalscheere denken. Ist dem so, so hat man niemals, wie Beulé richtig bemerkt, ein lebenswüdtigeres und zugleich schrecklicheres Bild des Todes geschaffen²⁾

Wenige Stücke der griechischen Bildhauerkunst haben einen so berechtigten Ruhm erlangt wie die Parzengruppe. Es ist das eines der Meisterwerke, welche das Vorrecht haben, jeder Kritik, und was seltener ist, dauernder Bewunderung Stand zu halten, es ist ein feines und kraftiges Werk zugleich, wo grandioseste Kunst mit ausserster Zierlichkeit verqu coast ist, es ist eine fein durchdachte Schöpfung, welche dennoch durchaus unmittelbar erscheint, so sehr athmet sie unnachahmliche Jugend. Die Parzengruppe ist aber auch in der Geschichte der griechischen Kunst ein Werk ohne Vorgänger, und darauf beruht vielleicht das Geheimnis des einzig frischen Eindrucks, den man bei ihrer Betrachtung empfängt. Man prüfe die zwei eigenartigsten Figuren, die so eng gruppierten Göttinnen, und ganz besonders die, welche mit einer Art von wollustvoller Lässigkeit im Schooße der Genossin ruht, man überzeuge sich, wie hier Alles neu ist, die Haltung ebenso sehr wie die Behandlung des Gewandes. Der feine, wollene Chiton, der um die Hüften durch einen

1) Ich ändere in diesem Punkt die früher in meinem *Phidias*, S. 46 (Collection des Artistes célèbres) aufgestellte Erklärung.

2) *L'acropole d'Athènes II*, p. 78.

zu lockeren Gutteil nachlässig zusammengehalten wird, ist auf den rechten Arm herabgeglitten und lässt die reinen Umrisse der Schulter und des Halsansatzes frei heraustreten. Der Stoff wellt sich in tausend kleinen, dicht gedrangten Falten, die über den Körper zu rieseln scheinen, um seinen Formen sich anzuschmiegen. Die Falten des Mantels, der sich um die Beine schlingt, besitzen die gleiche Weichheit, aber geben dem Ganzen durch ihre grosseren und schlichteren Massen Halt. Man erinnere sich an die weiblichen Gestalten der vorhegehenden Epoche, niemals zuvor hatte der Meissel eines Bildhauers die Gewandung mit ähnlicher Meisterschaft behandelt, wir besitzen hier das erste Beispiel von dem, was man in der Ateliersprache „nasse Gewandung“ (*diapente mouillée*) nennt. Auch hier mochte man wieder an eine der Malerei entlehnte Neuerung denken, denn es lässt sich nicht verkennen, dass Polygnot in dieser Hinsicht vorangegangen ist, indem er zuerst Frauen mit durchsichtigen Gewändern darstellte¹⁾. Aber eine solche Umwälzung in die Plastik einzuführen, bedeutet ein kühnes Wagniss, und was man auch darüber gesagt hat, die Ehre desselben muss wohl dem Phidias zugewiesen werden.

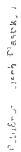
Die letzte Gruppe ist die der Selene mit ihren Pferden, welche den Giebelwinkel füllt. Die Gestalt der Selene, nur mit halbem Körper sichtbar, scheint wie die des Helios aus der Basis aufzutauchen²⁾. Sollen wir uns nach einer Auffassung, von der wir in der Vasenmalerei Beispiele finden, Selene auf dem Rücken ihres Pferdes sitzend denken³⁾? Die Annahme wäre sehr verlockend, wenn nicht die Spuren eines Viergespanns, welche Bruno Sauer in diesem Theil des Giebels nachgewiesen, uns zwingen, sie fallen zu lassen⁴⁾. Man muss annehmen, dass auch Selene die Rosse ihres

1) Polygnotus Thasios, qui primus mulieres telasque vestis pinxit. Plinius, Nat. Hist. 35, 58. In Bezug auf die Gewandbehandlung kann man mit der Palzengruppe die feinen, von 130–400 etwa in attischen Werkstätten hergestellten Vasengemälde vergleichen. An die Stelle der geraden Faltungen, welche in der alten Malerei gebräuchlich waren, sind schräggefalten von ausserster Feinheit getreten. Man vergleiche z. B. die schöne Lekythos des Louvre, die E. Pottier in den *Monuments grecs* Nr. 17 und 18, 1889–1890, pl. 9 und 10 veröffentlicht hat.

2) Der erst im Jahre 1870 wiedergelundene Oberkörper wird zu Athen im Akropolismuseum aufbewahrt. Im Britischen Museum ist er durch einen Abguss ersetzt, Fig. 9, L.

3) Diese Vermuthung wird von Cecil Smith, *Journal of Hellenic Studies* IX, p. 9 vertreten. Für den Typus der zu Pferd sitzenden Selene vergleiche man eine von Fortwängler, *Collection Sabouroff* I, in der Beschreibung von Tafel LXIII besprochene attische Vase. Über diese Frage handelt auch H. Roscher, *Über Selene und Verwandtes*, Leipzig, 1890, S. 39.

4) Athen. Mittheil. XVI, Taf. 3, S. 84.



Wagens lenkte. Der schöne Pferdekopf des britischen Museums zeigt, dass der Gottin Gespann in viel ruhigerem Gang als die Renner des Helios in das Meer eintauchte, die wilde Bewegung der letzteren macht hier einem friedlichen Ausdruck Platz (Fig. 13). Aber dieser Kopf bleibt nichts desto weniger eines der Prachtstücke im Ostgiebel. Mit seinem so lebhaften Verstandnis für die Antike bewunderte ihn Goethe bis zur Schwärmelei: „Der Kunstler,“ sagte er ¹⁾,



Fig. 13. Der schöne Pferdekopf des britischen Museums.

„hat ein Urfpferd geschaffen.“ Der Maler B. R. Haydon, der einer der Ersten war, welche die Schönheit der Elgin-Marbles verkündeten, schätzte ihn nicht minder, er verfasste eine eigene Gedenkschrift, um die Ueberlegenheit dieses Pferdes über die Bronzeperde an der Markuskuiche zu Venedig darzuthun ²⁾. Haydon's Urtheil war durchaus zutreffend: eine unvergleichlich maass- und kraftvolle Kunst offen-

1) Goethe, 'Werke' [Hempel] XXXIV, S. 118.]

2) Comparaison entre la tête d'un des chevaux de Venise et la tête du cheval d'Elgin du Parthénon, 1818. Über den Pferdeköpfe vom Parthenon handelt Ruhl. Ueber die Auffassung der Natur in der Pferdebildung antiker Plastik, 1846, vergleiche die Bemerkungen von Michels im Journal of Hellenic Studies 1882, p. 234.

bart sich in dem griechischen Werke. Hier finden wir mit einzigartiger Kraft die Züge eines Typus ausgeprägt, nach welchem sich dann die attische Plastik während der ganzen zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts geichtet hat, und der wohl recht eigentlich der Schule des Phidias angehoört. Die Mahne ist kurz und aufrecht, die Augen quellen vor, die Umrisse der Brust und des Maules sind kräftig angegeben, der Unterkiefer ist klein, das Knochengerüst sehr deutlich. Es ist etwas wie ein unbedingt maassgebender, der Wirklichkeit entlehnter Typus, die Pfade, welche wir nachher auf dem Parthenaenfries an uns werden vorbeiziehen sehen, sind offenbar von derselben Rasse wie die göttlichen Renner der Selene.

So im Einzelnen betrachtet bieten die Figuren des Ostgiebels die mannigfaltigsten Reize. Aber sie bilden nur Theile eines Ganzen und sind bestimmt, zu einem Gesamteffect zusammen zu wirken. Nun denn, die Anordnung dieses grossartigen Ganzen verräth ein Compositionstalent, das man noch besser würdigt, wenn man bedenkt, wie neu es in der griechischen Kunst ist. Gewiss beachtet der Meister des Giebels das Gesetz der Symmetrie, auf das die monumentale Plastik nicht verzichten kann, aber er beachtet es, ohne sich von ihm knechten zu lassen, wie das seinen Vorgänger in Aegina und Olympia widerfuhr. Die Mittelfigur, ohne die jene einen Giebel sich nicht denken konnten, so einfach wegzulassen, dazu gehörte eine grosse Kühnheit. Auch auf den Flügeln gruppieren sich die Figuren frei und mit erstaunlicher Leichtigkeit, ohne doch wie im Westgiebel zu Olympia sich zu verwirren. Aber ein meisterliches Compositionsverständniss verräth sich ganz besonders in der Abstufung der Bewegung, die am lebendigsten in der Nähe der Mittelszene ist, dann allmählich gegen die Giebelecken hin abnimmt und endlich in den liegenden Figuren der vollkommensten Ruhe Platz macht. Mit dieser Anordnung hat der Künstler einen mächtigen dramatischen Erfolg erzielt, man bekommt den Eindruck, dass dies Wunder von Athenens Geburt ebenso überraschend eintrat, als es fabelhaft ist, und dass die von flinken Botinnen verkündigte Neugkeit die Gottheiten des Olymp plötzlich aus ihrer majestätischen Ruhe weckte.

§ 4 DER WESTGIEBEL

Vom Westgiebel besitzen wir unglücklicher Weise nur eine sehr kleine Zahl sehr verstümmelter Statuen. Vor Morosini's Versuch, die Mittelfiguren zu entfernen, war noch die Mehrzahl der Marmorbilder an Ort und Stelle. Canby's Zeichnung zeigt in Uebereinstimmung mit dem Anonymus Nointel's (1674) nur eine einzige Lucke rechts von der Mittelgruppe. Spon, der im Jahre 1676 Athen besuchte, sagt anlässlich dieses selben Giebels, den er irthümlich für denjenigen ausgiebt, welcher den Eingang zum Pronaos überrage: „In der Höhe ist die Fassade mit einer Gruppe schöner Marmorbilder ausgestattet, die von unten gesehen lebensgröss erscheinen¹⁾“. Man weiss, wie fast Alles unter den ungeschickten Händen der Arbeiter Morosini's herunterstürzte, man kann die Grösse der Verwüstung am besten nach der Zeichnung des englischen Künstlers Dalton messen, der im Jahre 1749 den Westgiebel mit den wenigen noch an Ort und Stelle befindlichen Figuren abbildete²⁾. Lord Elgin konnte nur eine der Eckfiguren nebst einigen mehr oder weniger wichtigen Bruchstücken auf sammeln, die einzige Gruppe, welche der Zerstörung entging, befindet sich noch am Parthnon, im linken Flügel des Giebels. Die 1674 von Canby und dem anonymen Zeichner Nointel's ausgeführten Skizzen sind also die zuverlässigsten uns zugänglichen Documente, um von der Composition des Westgiebels in seiner Gesamtheit eine Vorstellung zu gewinnen (Fig. 14 und 15). Denn die Zeichnungen des Ciriaco von Ancona, der im Jahre 1436 den Giebel noch unversehrt sehen und zeichnen konnte, zeugen von so schrankenloser Phantasie, dass man ihnen keinerlei Auskunft entnehmen kann³⁾.

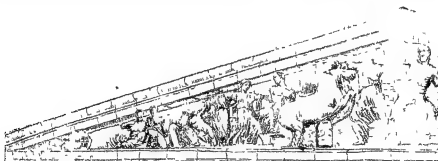
Pausanias lehrt uns den im Westgiebel dargestellten Gegenstand kennen: es war der Wettstreit zwischen Poseidon und Athene um den Besitz von Attika. Die Legende wusste davon zu berichten, wie jede der beiden Gottheiten ihre Rechtsansprüche durch eine Machtprobe bewies. Poseidon lockte nach der attischen Ueberlieferung mit einem Stoss seines Dreizacks eine Salzwasserquelle, nach der

¹⁾ Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant, t. II, p. 144 (1678).

²⁾ Die Zeichnung Dalton's ist abgebildet bei Michels, Der Parthanon, Holzschnitt, Fig. 1.

³⁾ Arch. Zeitung, 1882, Tafel 16.

thessalischen Version der Sage ein Ross aus dem Boden, Athene dagegen liess, indem sie den Buigfelsen mit der Spitze ihrer Lanze traf, einen Oelbaum aufspriessen, womit sie einen der Hauptreichtümer Attikas ins Dasein rief. Ist solcher Gestalt der Gegenstand des westlichen Giebelbildes nicht zweifelhaft, so lässt doch seine Wiederherstellung den Vermuthungen immer noch einen weiten Spielraum. Einige wenige erhaltene Figuren und Bruchstücke, dazu die Zeichnungen der Nontel'schen Künstler, das sind die einzigen Anhaltspunkte zur Reconstruction des Vorgangs. Die Benennung der Neben-



A B C D E F G H J K L M
Fig. 14. Linken Flügel des Westgiebels am Parthenon, nach Carrey's Zeichnung.

figuren, von denen Pausanias nicht spricht, wird für immer ein Gegenstand des Kopfzerbrechens sein. Ohne uns mit einer Prüfung der zahlreichen, in Vorschlag gebrachten Deutungen zu verweilen, wollen wir uns sofort der Mittelgruppe zuwenden, welche die beiden rivalisierenden Gottheiten sich einander gegenüber zeigte.

Von der Statue der Athene besitzen wir nur einige Bruchstücke, die in London vereinigt sind: die obere Hälfte des Kopfes mit grossen, wie zur Aufnahme von Emailliegeln hergerichteten Augenhöhlen¹⁾, ein Bruchstück von ihrem Oberkörper mit der Aegis, die ursprünglich mit bronzenen Schlangen gesäumt war, und den Ansatz des rechten Armes, der kräftig erhoben war, um die Lanze zu schwingen²⁾. Von Poseidon ist nur der prächtige, im britischen Museum aufbewahrte Rücken übrig, an den sich ein grosses Bruststück anpassen lässt, das sich im Akropolismuseum in Athen befindet (Fig. 16). Diese Trümmer wurden uns sehr wenig helfen, wenn die Carrey'sche

1) Brunn, Denkmäler, Nr. 192. [Die Zugehörigkeit des Kopfes zu den Parthenonsculpturen wird stark angezweifelt. Vgl. Michaelis, Parthenon, S. 198. Friederichs, Wolters, Nr. 726.]

2) Catalogue of Sculpture, p. 124, Nr. 304L.

Zeichnung uns nicht die Haltung der beiden Gottheiten kennen lechte Athene, das Gesicht der Mitte zugewendet, zeigte sich von vorn, ihr Körper war in heftiger Bewegung nach links herumgeworfen, Poseidon umgekehrt wandte sich lebhaft nach rechts. Aber welchen bestimmten Einzelmoment des Vorgangs hatte der Bildhauer gewählt? Um ihn zu ermitteln, hat man sich oft auf ein Relief berufen, das eine attische, in Kertsch gefundene Hydria zierte die Uebereinstimmung mit dem Westgiebel hat sich allen Archäologen aufgedrängt¹⁾ Athene und Poseidon stehen sich gegenüber und halten



Fig 15 Rechter Flügel vom Westgiebel des Parthenon nach der Zeichnung Carcy's

ihre Waffen, sie die Lanze, er den Dreizack, mit der Spitze nach dem Boden gerichtet. Zwischen den beiden Gegnern erhebt sich der Oelbaum, über dem Nike fliegt, während um den Stamm des Baumes sich die Schlange der Athene umeilt. Poseidon halt im Anschluss an die eine Version der Sage das Ross, das Zeichen seiner Macht, am Zügel, und ein Delphin scheint die Salzwasserquelle anzudeuten, welche soeben entsprungen²⁾. Sicherlich hat der Ur-

1) Die Vase befindet sich in der Ermitage zu St Petersburg. Ueber sie handelt Stephani im *Compte-rendu de la commission arch. de St Pétersbourg pour 1872-1873*, p. 5-142. Vgl. De Witte, *Monuments grecs publiés par l'Association des Études grecques*, 1875.

2) Ueber den Sinn der auf der Vase von Kertsch dargestellten Scene ist viel gestritten worden. Nach Stephani (a. a. O.) hat der Künstler den Moment gewählt, wo die zwei Gottheiten ihre Zeichen, den Oelbaum und das Ross, erschaffen, der Bequemlichkeit wegen habe er die beiden Handlungen in denselben Zeitpunkt verlegt. Petersen (*Arch. Zeitung* 1875, S. 115) bekämpft Stephani und betrachtet die Erscheinung der Zeichen als vollendete Thatsache. Brunn (*Sitzungsberichte der bayern Akademie* 1876, I, S. 477) verlegt die Scene in einen sehr viel späteren Moment und denkt an Poseidon, wie er die thrassische Ebene überschwemmt. Nach Robert (*Hermes*, 1881) will Poseidon den Oelbaum zerstören, während ihn die Schlange der Athene vertheidigt. A. Gardner endlich (*Journal of Hellenic Studies*, t. III, p. 244 f.) verwirft die Memngen seiner Vorgänger und erkennt in der Vase von Kertsch die Copie einer Marmorgruppe, die Pausanias (I, 24, 2-3) auf der Akropolis schildert, und die denselben Gegenstand wie der Giebel, nur mit Unterschieden in der Ausführung, darstellt.

heber der Vase nicht Zug für Zug die Gruppe am Parthenon copirt, wie daraus hervorgeht, dass die anderen auf der Vase abgebildeten Figuren keinerlei Bezug auf den Westgiebel haben. Gewisse Einzelheiten, wie das Pferd Poseidon's, scheinen sehr begreifliche Zusätze, wenn man bedenkt, mit welcher Freiheit das Kunstgewerbe die Werke der grossen Bildhauerkunst sich zurechtzulegen pflegt. Mit diesen Vorbehalten glauben wir, dass die Bewegung der Figuren, der durch den Bildhauer gewählte Augenblick, mit einem Wort der allgemeine Geist

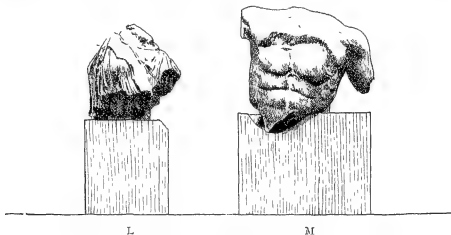


Fig. 16 Torso der Athene und des Poseidon Westgiebel des Parthenon
(Britisches Museum und Akropolismuseen zu Athen)

der Composition durch den Bildner der Vase beibehalten wurde, und dass also die Vase von Keatsch eine ziemlich getreue Nachbildung der Mittelgruppe unseres Westgiebels darstellt. Folgendermaassen glauben wir diese Gruppe wieder herstellen zu sollen. Die Gottheiten haben die Zeichen, welche ihr Recht auf den Besitz Attikas bezeugen, bereits in die Erscheinung treten lassen. Die Salzwasserquelle ist unter dem Dreizack Poseidon's hervorgesprudelt, noch ist der Gott durch die Rückwirkung des Stosses hoch aufgerichtet, doch scheint er vor Athene zurück zu weichen. Die Göttin hat in der That in demselben Augenblick den Oelbaum aufspriessen lassen; ihr Körper ist noch in der Haltung, welche sie eingenommen hatte, um zum Stosse auszuholen, ihr gehobener rechter Arm halt noch die vom Felsgrund zurückprallende Lanze, mit der sie soeben zugestossen. So hatte der Bildhauer durch ein Compositionsverfahren, das Punkt für Punkt an die Composition des Ostgiebels erinnert,



Fig. 17 Statuen vom linken Flügel des Westgiebels am Parthenon. Jetziger Zustand (Britisches Museum)

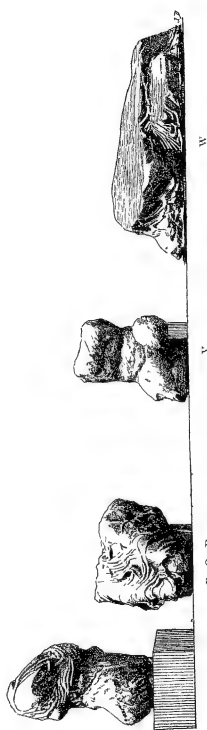


Fig. 18 Statuen vom rechten Flügel des Westgiebels am Parthenon. Jetziger Zustand (Britisches Museum)

keine Figur in die Mitte gestellt¹⁾, die Mittellinie des Giebels war vielmehr durch eine Nebensache, nämlich durch den Oelbaum, bezeichnet, einige Bruchstücke von ihm haben sich in London erhalten. Was die Schlange betrifft, so war sie nicht um den Baumstamm geringelt, in sich selbst zusammengerollt, streckte sie ihren Kopf neben Athene heraus, wie man das auf zahlreichen attischen Basreliefs sieht²⁾.

Links von der Mittelgruppe ergänzt man, dank der Zeichnung Cauey's, ohne Muhe den Wagen der Athene, den zwei sich baumende Pferde zogen, zwei Rumpfstücke, welche bei den Ausgrabungen auf der Akropolis gefunden wurden, gehörend zu diesem Gespann³⁾. Die Symmetrie erforderte natürlich, dass im rechten Flügel als Gegenstück der Wagen des Poseidon seinen Platz fand. Zwei Pferdeköpfe, ein Hinterbein und das Bruchstück eines dritten Rumpfes erlauben die Bespannung von Poseidon's Wagen zu reconstituieren, sie widerlegen zugleich die Annahme, nach der der Gott nur ein Ross am Zügel gehalten hatte, wie auf der Vase von Keitsch⁴⁾. Gesellen wir zu jedem Gespann eine Gottheit, die es lenkt, stellen wir in die zweite Reihe hinter den Wagen je eine weitere Gottheit, die ihn geleitet, so bekommen wir auf jeder Seite der Mittelgruppe die symmetrische Wiederholung desselben Motivs. Hinter dem Wagen der Athene, also in der linken Giebelhälfte, zeigt Cauey's Zeichnung eine männliche Person, ohne Zweifel Heimes, der schone, muskulöse und schlanke Torso des britischen Museums (Fig. 17, H) lässt sich unschwer damit identificiren. Eine Göttin, Nike, lenkte den Wagen, sie wandte sich nach rückwärts um und zog mit ihren Händen die Zügel an, um das Feuer der sich baumenden Rosse zu dämpfen. Diese Figur ist, als bei Moiosimi's unglücklichem Versuch der ganze Giebel in die Tiefe stürzte, verloren gegangen. Doch ist die Behauptung nicht allzu gewagt, dass wir ein beachtenswerthes Bruchstück davon

1) Die von Bruno Sauer nachgewiesenen Standspuren erschüttern die Ansicht Hugo Blümmers, der mitten in den Giebel die Statue des Zeus, als Kampfrichters zwischen den beiden Gottheiten, einfügen will. H. Blümmers, Zum westlichen Giebelfelde des Parthenon in den Gesammelten Studien zur Kunstgeschichte, Anton Springer gewidmet, Leipzig 1885.

2) Vgl. Bruno Sauer, Athen Mittheil. XVI, S. 72.

3) Bruno Sauer, Athen Mittheil. XVI S. 73, Taf. 3. Die Einfügung der Bruchstücke, wie sie Bruno Sauer bietet, berichtigt in diesem Punkt die Zusammenstellung von Michaelis, Parthenon-atlas, Tafel 7.

4) Für diese Annahme waren De Witte und Stephani u. a. O. eingetreten.

in dem wundervollen Frauenkopf besitzen, welcher durch Moisimi's Secretar San Gallo nach Venedig gebracht und von de Laborde dem deutschen Kaufmann Weber, der in den Besitz dieses kostbaren Beutestücks gelangt war, abgekauft wurde (Fig 19)¹⁾ Die Proportionen, welche die drei Parthenonfiguren sind, die Marmorart und vor Allem der Stil lassen mit vollkommener Sicherheit die Herkunft dieses schönen Bruchstücks erkennen, und wenn man bedenkt, dass die Parthenonfiguren mit einer Ausnahme sammtlich ohne Kopf sind, so kann man gar nicht genug ein Bildwerk schätzen, das uns einen weiblichen Kopf von Phidias' Stil vor Augen stellt. Im Antlitz der Nike prägt sich entzuckende Anmuth aus, die Nase ist gerade, die Augen ein wenig unter die Augenbrauenbogen zurückgenommen, der Mund halb geöffnet, die Stirn, klein und niedrig, beschreibt in ihrem oberen Theil eine geschwungene Linie, das Haar, durch ein leichtes Band zusammengehalten, welches zweimal um das Haupt geschlungen ist, legt sich in tiefen, weichen Wellenlinien über die Schläfe. Wir werden diese grosse, schlichte Haarbehandlung an den weiblichen Figuren des Frieses wiederfinden²⁾, sie bildet eine stilistische Eigenthümlichkeit der Schule des Phidias. Wir werden uns im weiteren Verlauf unserer Untersuchung daran zu erinnern haben, um für die Aenderungen, welche die Kunst des 4. Jahrhunderts mit dem weiblichen Typus vorgenommen hat, einen Maassstab zu gewinnen.

Der Wagen Poseidon's im rechten Flügel war von einer Gottheit geleitet, zu deren Füssen die Zeichnungen des 17. Jahrhunderts einen Delphin oder ein Meerungeheuer zeigen. Man hat Grund, in der Figur, deren Torso sich in London befindet (Fig 18 O) Amphitrite zu erkennen. Um eine richtige Vorstellung von der Bewegung zu bekommen, wie Carrey's Zeichnung sie angiebt, muss man diesen zu sehr geneigten Torso mehr aufrichten und sich die Göttin denken, wie sie den einen Fuss auf den Erdboden setzt und die Zügel an-

1) De Laborde, *Athènes aux XVe, XVIe et XVIIe siècles*, t. II, p. 228 ff. Der Kopf gehört heute der Marquise de Laborde. Ein Abguss davon ist in der Salle grecque des Louvres.

2) Man kann sie auch an den sehr verstimmlen Bruchstücken weiblicher Köpfe, die vom Parthenon stammen, wahrnehmen. Das britische Museum besitzt Abgüsse davon. *Catalogue, Sculptures of the Parthenon*, p. 298, Nr. 339, 2 und 3. Man muss ganz besonders das Fragment vom Kopf einer Göttin beachten, das aus dem Ostgiebel stammt und von Bruno Sauer besprochen worden ist. Zwei Fragmente vom Parthenon, Festschrift für Johannes Overbeck, Leipzig 1893, S. 74—78, Taf. III. Es ist demzufolge nicht möglich, einen Frauenkopf, der sich in den Kellern der Bibliothèque nationale gefunden hat, mit dem Westgiebel in Verbindung zu bringen. Wir können in diesem Punkt die Meinung von François Lenormant (*Gazette arch.* 1875, p. 1—5, pl. I) nicht theilen.

zieht, um den Eifer der Pferde zu massigen. Das Londoner Buchstuck ist ubrigens von grosser Schonheit, uberraschend malerisch ist die Anordnung des zusammengefallten Mantels, der uber die linke Schulter und in schraeger Linie uber den Rucken nach der rechten Schulter lauft. Was die Figur betrifft, welche Carrey hinter Amphitrite mehr in der Tiefe des Giebels angiebt, so glauben wir sie in



Fig 19 Kopf der Nike (Eigenthum der Marquise de Laborde)

einer Statue zu erkennen, die man gewohnlich dem Ostgiebel zuweist, es ist der unter dem Namen Nike bekannte Torso (Fig 20)¹⁾ Wir haben bereits dargelegt (oben S 32), dass wir sie aus Grunden der Symmetrie aus dem Ostgiebel ausscheiden müssen. Dazu kommt, dass sie genau dieselbe Haltung hat wie die Figur, die auf Carrey's Zeichnung hinter dem Wagen Poseidon's steht (Fig 15N), dasselbe

1) Ostgiebel Fig J auf Tafel 6 bei Michaelis. Ueber den Platz dieser Statue sind die Erörterungen von Brunn in den Berichten der bayr. Akademie II, S 24, 1874 zu vergleichen, ferner Matz, Gottingische Gelehrte Anzeigen 1871, S 1948, Waldstein, Essays on the art of Pheidias, p 154. Waldstein erklärt sich unbedingt für die Zuweisung zum Westgiebel. Vgl. auch Furtwängler, Arch. Anzeiger, Jahrbuch 1891, S 70 und Meisterwerke, S 228.

rasche Ausschreiten, dieselbe Richtung des vorgesetzten rechten Beines, denselben kurzen Chiton, der Knie und Unterschenkel bloss lässt. Eine Thatsache freilich, auf die man sich oft berufen hat, um die Benennung Nike zu rechtfertigen, bleibt bestehen, man sieht an den Schultern Verzapfungslocher, die an Flügel denken lassen. Aber können dies nicht auch Locher für Bronzedübel gewesen sein, die nur als Stützen für die Statue dienten¹⁾? Und angenommen auch, die Statue war geflügelt, kann man sie nicht als Iris erklären, als eine dem Hermes im linken Flügel entsprechende Nebenfigur? Ob man nun Iris darin erkennt oder einfach eine Siegesgöttin, diese Statue ist von grossartigster Ausführung und zählt zu den hervorragendsten Meisterstücken der beiden Giebel. Die griechische Kunst schuf wohl auch später noch schöne Bilder von gottlichen oder allegorischen Gestalten, die in vollem Flug oder im Schwunge eines eiligen Laufes begriffen sind, aber keine kann es mit unserer Parthenonfigur aufnehmen. Dieser starke Körper, den der Eifer der Bewegung fortreisst, schäumt ordentlich über von Leben, und unter dem zitternden, feinen Stoff, der in kleinen Falten um ihren Körper fluthet, erkennt man wie durch einen leichten Schleier die Fülle ihrer Leibesformen.

Damit hatten wir die Hauptgruppe, die der beiden Vorkämpfer in diesem Gottersteit, mit ihren schönen Wagen und ihrem Gefolge, wieder hergestellt. Bezüglich der sitzenden oder liegenden Gestalten, welche die niederen Räume auf den beiden Flügeln füllten, ist die Deutung erheblich weniger leicht. Die vorgeschlagenen Deutungen eine nach der anderen durchzusprechen, wäre eine ermüdende Aufgabe²⁾, ohnehin gehen sie alle, von Abweichungen in Einzelheiten abgesehen, auf zwei sich scharf widersprechende Auffassungsweisen zurück. Entweder, und diese Ansicht haben Brunn und Waldstein vertreten, wird durch die in den beiden Flügeln aufgestellten Nebenpersonen der Schauplatz dargestellt und geradezu der Boden von Attika, mit seinen Bergen, seinen Vorgebirgen und Flüssen personifizirt; oder, und das ist die Erklärung, die wir uns zu eigen machen, sie haben nicht bloss den abstracten Charakter allegorischer Personen, sondern greifen mit in die Handlung ein, mit anderen

1) Waldstein a. a. O., S. 152. [Nach Overbeck (Griechische Plastik I⁴, S. 415) sind die Locher dafür zu gross.]

2) Vgl. die von Michaelis, Der Parthenon, S. 180 f. zusammengestellte Tabelle.

Woiten, es sind gottliche oder halbgottliche Wesen, deren Platz in dem Giebel, im Gefolge von Athene und Poseidon, sich aus den religiösen Beziehungen ergibt, welche sie an die sich bekämpfenden Gottheiten knupfen. Aber das ist zunächst nur eine Deutung im



Fig. 20. Griech. Göttin, als Wiegende des Zeus dargestellt.
Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur“

Allgemeinen. Es erubrigt, sie durch eine Prüfung der erhaltenen oder auch nur durch Carrey's Zeichnungen bekannten Figuren im Einzelnen durchzuführen¹⁾

1) Die Erklärungsweise, die wir uns zu eigen machen, ist von Furtwängler in einem bemerkenswerthen Kapitel seiner Meisterwerke der griech. Plastik (S. 223—243) entwickelt worden. Derselbe Gelehrte hatte eine Skizze seiner Theorie schon im Arch. Anzeiger, Jahrbuch des arch. Instituts 1891, S. 70 gegeben.

Betrachten wir zuerst den linken Flügel des Giebels, mit anderen Worten die Personen, welche auf der Seite von Athenens Streitwagen ihren Platz haben. Da ist zunächst eine Gruppe von fünf Figuren, die, von der Mitte nach der linken Ecke zu, in folgender Reihenfolge angeordnet sind: eine aufrecht stehende Frau, dann ein junger Knabe, der sich ganz erschreckt zu einer sitzenden Frau fluchtet, endlich zwei Statuen, die noch am Parthenon in situ sind (Fig. 21): ein sitzender Mann mit untergeschlagenen Beinen und einem Mantel um die Hüften stützt sich auf seine linke Hand, während eine junge, knieende Frau sich mit einer Bewegung des Schreckens an ihn heandiangt, zwischen beiden werden die Windungen einer riesigen Schlange sichtbar. Diese Beigabe lässt über die Bedeutung des sitzenden Mannes kaum mehr einen Zweifel zu, man erkennt in ihm ohne Weiteres den Kekrops, den ersten sagenhaften König von Athen, die Schlange ist das wohlbekannte Sinnbild für seinen autochthonen Charakter. Von diesem Punkt aus fällt Licht auf den Sinn der anderen Figuren. Das junge, knieende Weib neben Kekrops ist seine Tochter Pandoros, die im Erechtheion einen eigenen Cultus besass, in ihrer Nähe sind die beiden anderen Kekropstochter, Aglauros und Hebe, welche den kleinen Erysichthon, der beim Anblick des feurigen Gespanns der Athene von Furcht ergriffen wird, zu beruhigen suchen.

Zwischen der Gruppe, welche durch die Familie des Kekrops gebildet wird, und zwischen der Eckfigur zeigt Cauley's Zeichnung eine Lucke, dieser Raum war durch eine seit langer Zeit verlorene Figur ausgefüllt gewesen¹⁾. Die folgende, die Eckfigur, ist so recht im Gegensatz dazu die besterhaltene des ganzen Giebels, es ist die gemeinlich *Ilissos* genannte Statue, ein Name, der sich durch den Gebrauch fest eingebürgert hat und den die vorgeschlagene Benennung als *Kephisos* nicht hat verdrängen können (Fig. 22). Aber wer ist denn in Wahrheit diese zwanglos hingestreckte Gestalt, die sich auf die linke Hand stützt und zur Hälfte nach der Mitte des

1) Waldstein hat vorgeschlagen, hierher ein schönes Bruchstück aus der St. Markusbibliothek zu Venedig zu setzen, welches im 17. Jahrhundert durch den Gesandten der venetianischen Republik zu Constantinopel nach Venedig geschickt worden war. Es ist die untere Hälfte einer sitzenden weiblichen Figur. Waldstein, Arch. Zeitung 1880, Taf. VII, S. 71. Vgl. Essays on the art of Pheidias, p. 131, pl. V. Aber ich habe mich durch Prüfung des Originals überzeugen können, dass diese Figur nicht dieselben Maasse hat wie die Parthenonsculpturen. Sie gehört folglich keinem der beiden Giebel an.

Giebels umdient, wie um den feinen Lärm des Streites und den Anpall der gottlichen Waffen gegen den Akropolisfelsen zu vernehmen? Keinerlei Attribut rechtfertigt die Bezeichnung als Flussgott, die ihm gewöhnlich zu Teil wird¹⁾, er hat sich auf einem Felsen gelagert, und die angeblichen Wellen, welche gewisse Archäologen an der Basisplinthe unterscheiden zu können glaubten, sind

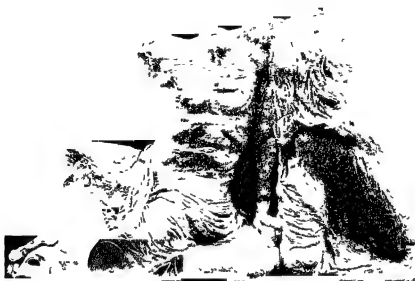


Fig. 21. Keklops und Pandrosos. Westgiebel des Parthenon, linke Giebelhälfte (Athen, am Parthenon)

Nach „Brunn Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Skulptur“

nichts weiter als die welligen Falten seines leichten Mantels. Ein Argument, welches sich noch am ehesten ins Feld führen liesse, ist die Uebereinstimmung dieser Figur in Bezug auf Haltung und Stellung im Giebel mit dem Alpheios und Kladeos im Ostgiebel zu Olympia, wenn aber, wie wir aus gewichtigen Gründen glauben mochten, der Kladeos und Alpheios in Wirklichkeit nichts weiter sind als Zuschauer, worauf soll man sich dann noch berufen, um der Parthenonstatue

1) Es wird verkehrt, wollte man behaupten, dass zur Zeit des Phidias die Kunst auf die alte Darstellungsweise, wonach Flussgötter mit einem Stierkopf abgebildet wurden, verzichtet hätte. Ein attisches Relief aus dem Anfang des vierten Jahrhunderts zeigt einen Fluss (Achelous oder Kephisos?) mit den Zügen eines häutigen Mannes, dessen Kopf mit zwei Hörnern bewehrt ist. *Έφην άρχ* 1893, Tat. X. [Vgl. unten den Text zu unserer Fig. 90.]

ihnen Namen Ilissos oder Kephisos zu wahren¹⁾ Auf die Gefahr hin, allgemein Anerkanntes umzustossen, mochten wir dann mit Furtwangler¹⁾ nicht einen Fluss, sondern einen attischen Heros erkennen, den Buzyges nämlich, der nach der Sage der Erste war, welcher Ochsen an einen Pflug spannte, den sagenhaften Vorfahren derjenigen Priesterfamilie, der die Fürsorge für das Palladion anvertraut war, die verlorene Figur wäre dann die Frau des Buzyges, und zusammen mit der Familie des Kekrops würde das Paar die Personifikation der ältesten Bewohner Attikas vollständig machen. Wir wollen uns bei diesen problematischen Deutungen nicht länger verweilen, ohnehin erregt der sogenannte Ilissos unsere Aufmerksamkeit unter einem anderen Gesichtspunkt. Die Statue ist nämlich gut genug erhalten, um sie mit dem Dionys des Ostgiebels vergleichen zu können, die Verschiedenheiten, die sich dabei ergeben, scheinen anzuzeigen, dass verschiedene Hände an den Parthenongiebeln gearbeitet haben. Die Modellirung ist hier weniger breit und schlicht als beim Dionysos, die Bewegung des Rumpfes ist anspruchsvoller, die Ausladung der Rippen, die tiefe Einsenkung unter dem Brustbein verrathen etwas Gesuchtes, man hat nicht in demselben Maasse wie beim angeblichen Theseus die Empfindung vollendeter Seelenruhe. Doch das sind ja freilich nur kleine Unterschiede. Die so liebevolle Modellirung hat immer noch zu viel natürliche Fische, als dass der leiseste Verdacht gesuchter Kunsterei in uns wachgerufen wurde.

Von den Figuren hinter dem Wagen des Poseidon in der rechten Giebelhälfte giebt es nur noch Bruchstücke. Man muss also auch hierfür zu Carrey's Zeichnung seine Zuflucht nehmen. Da ist zunächst hinter Amphitrite eine Gruppe, welche der der Kekropsfamilie entspricht. Zuerst kommt eine sitzende Frau, von der man im britischen Museum den Unterkörper sehen kann, sie trägt ein Gewand mit tiefen, sorgfältig gearbeiteten Falten (Fig. 18Q)²⁾, auf Carrey's Zeichnung ist sie mit zwei Kindern, von denen sie auf jedem

1) Meisterwerke, S. 232. Schon Walz hatte die Gründe entwickelt, welche an dem Flussgottcharakter der Eckfiguren des westlichen Parthenongiebels zweifeln lassen. Abhandlung über die Erklärung der Eckfiguren am Ostgiebel des Olympischen Zeustempels und am Westgiebel des Parthenon. Programm des Seminars Maulbronn, Tübingen 1887.

2) Catalogue. Sculptures of the Parthenon, 304, p. 9. Diese Figur wird oft als Leukothea bezeichnet.



Fig. 22 Linke Eckfigur aus dem Westgiebel des Parthenon (Britisches Museum)
Nach „Braun-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Skulptur.“

Aime eines tragt, zusammen gruppiert¹⁾ Es folgt eine halbliegende Frau, in deren Schooss ein junger Bursche ungenirt Platz genommen hat²⁾, dann eine andere sitzende Frau und endlich ein leerer Raum, in den man ohne weiteres Bedenken eine dem Kekrops in der linken Giebelhälfte entsprechende männliche Figur einsetzen wird. Diese so offenkundige Rücksicht auf das Gesetz der Symmetrie in der Gruppierung und im Charakter der gewählten Personen giebt uns eine sehr annehmbare Lösung für die noch strittige Frage nach der Bedeutung dieser Gestalten an die Hand. Der eng mit dem Cultus der Athene verknüpften Kekropsfamilie konnte der Bildhauer nur eine dem Poseidoncultus nahestehende Familie entgegenstellen. Und welche konnte das sein, wenn nicht die des Erechtheus, des sagenhaften Königs, der mit Poseidon im Erechtheon einen Altar theilte³⁾ Unter diesem Gesichtspunkt finden die von Carrey gezeichneten Figuren eine sehr einfache Erklärung: es sind die Töchter des Erechtheus, und die Gruppe der Erechthiden entspricht aufs Natürlichste der der Kekropiden. Das junge Weib, welches die zwei Kinder hält, ist Oreithya, die Mutter von Zetes und Kalais, neben ihr sitzt Kicusa, und der junge Bursche auf ihren Knien ist Ion, die Frucht ihrer Liebe zu Apollo, der Stammvater der ionischen Stamme. Eine dritte Tochter machte die Dreizahl der Erechthiden vollständig (*τρεῖς τέκνα*). Schliesslich kann dann die verlorene Figur nur die des Erechtheus sein, die also der des Kekrops genau entsprach.

So blieben denn noch die zwei Eckfiguren übrig: die eine, ein nackter Mann mit kraftigen Formen, der am Boden sitzt, befindet sich in Athen, ist aber im britischen Museum durch einen Abguss vertreten (Fig. 18V). Von der anderen, einer zwanglos hingestreckten

1) Derorso des Kindes zur Linken auf Carrey's Zeichnung ist unklar (von Schweitzer) im brit. Museum aufgefunden worden. A. H. Smith, *Journal of Hellenic Studies* XIII, 1892—1893, p. 88, pl. V.

2) Man hat viel über das Geschlecht dieser Figur gestritten. Michaelis hält sie für weiblich und erkennt Aphrodite darin, die im Schoosse der Thalassa sitzt. Allerdings können die sehr runden Formen auf Carrey's Zeichnung zum Zweifel verführen. Aber man muss den Umständen Rechnung tragen, unter denen die Zeichnung ausgeführt worden ist, und sie als das gelten lassen, was sie ist, nämlich als Skizze. Dieselbe Figur hat übrigens auf der Zeichnung des Nonnet'schen Anonymus viel strengere und mannlichere Formen (Denkmal der arch. Instituts I, Taf. 6).

3) Pausanias I, 265. Wir folgen hier der von Furtwängler in seinen Meisterwerken, S. 235 vorgeschlagenen Deutung. Löschcke hat eine andere vorgebracht, wonach die flieglichen Figuren waren 1. Demeter Kurotrophos mit den Kindern des Herakles und der Nymphe Melite 2. Der junge Herakles auf dem Schoosse der Melite. Vermuthungen zur griechischen Kunstgeschichte und zur Topographie Athens, Dorpat 1884.

Frau, die sich halb umdreht, wie um mit ihrem Nachbar sich zu unterhalten, ist nur noch der untere Theil und zwar noch an seiner Stelle am Parthenon vorhanden (Fig 18W). In den Augen der Gelehrten, welche in der Statue am entgegengesetzten Giebelende den Kephisos erkennen, stellen diese beiden Gestalten den Iissos und die Nymphe Kallirhoe dar. Aber wir wollen bei der Deutung Furtwängler's bleiben und sie als ein heroisches Paar deuten, nämlich als Butes, den Sohn des Pandion, dem seine Frau Zeuxippe Gesellschaft leistet. Man begreift leicht und ohne lange Kommentare die Gegenwart dieses Heroen, der gleichfalls im Eiechtheon einen Altar hatte. Ausserdem ist Butes der Ahnherr jener athenischen Familie, welche das Priesteramt der Athene Polias und des Poseidon Erichthimos erblich inne hatte. Wenn diese Vermuthungen richtig sind, so erscheint die Composition des Westgiebels in einem ganz neuen Licht. Die zwei Gottheiten, welche sich um Attika streiten, sind keine unversöhnlichen Gegner. Athene triumphirt, aber Poseidon wird deshalb noch nicht von der Akropolis verdrängt, und das wussten die Athener, welche an seinem Altar dort oben opferten, sehr wohl. Im Lager beider Rivalen, in dem Poseidon's ebenso gut wie in dem der Athene, wussten die Athener ihre nationalen Heroen nicht die Vorstellung einer gewaltsam zurückgeworfenen Invasion sollte das Giebelbild erwecken, sondern die Scene war in einem sehr versöhnlichen und beschwichtigenden Sinne aufgefasst.

Wir mussten die verstummelten Trümmer der Parthenongiebel im Einzelnen prüfen oder vielmehr Stück für Stück entziffern. Aber diese umfangreichen Compositionen bekommen ihren ganzen Werth erst, wenn man sie in ihren natürlichen Rahmen einfügt. Den Forderungen der Architectur untergeordnet, bildeten sie mit dem Gebäude ein Ganzes, nur dort in ihrem dreieckigen Rahmen entwickelten sich ihre Linien in ihrer wohlberechneten Harmonie. Wenn wir sie in Gedanken wieder herzustellen versuchen, wieviel Wesentliches entgeht uns da! Man musste ihnen den farbigen Hintergrund wiedergeben, den einfarbigen, blauen oder rothen Grundton, von dem sie sich abhoben, die Zusätze in vergoldeter Bronze, als Stäbe, Waffen, Zügel der Pferde, man müsste vor Allem diese gefeierten Marmorgebilde von der dunklen, sie verunzierenden Patina befreien und ihnen den zarten Goldschimmer wiedergeben, der sie mit warmer Klarheit umfloss, man musste sie zurück versetzen in die strahlende

Fassung, mit der die feinen Umrisse der attischen Beige den Parthenon umschliessen

Bei der Untersuchung der Giebel erhebt sich noch die schwierige Frage nach dem Antheil, welcher dem Phidias an der Erfindung und Ausführung dieser umfangreichen Darstellungen gebührt. Es wäre gewiss Thorheit, überall die Hand des Meisters erkennen zu wollen. Bei aller Productivität, die man dem Phidias zutraut, kann doch keine Rede davon sein, dass er zu einer Zeit, wo er auch die Statue der Parthenos in Arbeit hatte, mehr als vierzig überlebensgrosse Figuren eigenhändig sollte ausgeführt haben. Musste nicht die thatsächliche, wenn auch nicht officiële Oberaufsicht über die Arbeiten auf der Akropolis allein schon seine ganze Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen? Uebrigens haben wir an den Giebeln Stilunterschiede constatirt, welche auf verschiedene Hände hinweisen. Der Meister der Parzengruppe behandelt die Gewandung mit einer Feinheit, die dem Urheber der Demeter und Kore abgeht, der des Dionysos hat eine breite und schlichte Arbeitsweise, welche dem Bildhauer des sogenannten *Ilissos* mangelt. Gewisse Beurtheiler sind noch weiter gegangen. Puchstein hat jeden Anteil des Phidias an den Giebelsculpturen geleugnet¹⁾. Indem er sie mit den Wiederholungen der Parthenos vergleicht, beobachtet er, namentlich im Stil der Gewänder, erhebliche Verschiedenheiten und schreibt die Giebel einer Schule zu, welche schon gegen den Einfluss des Phidias sich auflehnt²⁾. Aber kann man aus diesen Abweichungen ein Recht herleiten zu einem so grundsturzenden Schluss? Man kann doch zwischen Marmororiginalen und mittelmässigen Copien einer chryselephantinen Statue nicht eigentlich einen Vergleich ziehen, und zudem können wir nicht zugeben, dass die Parthenos alle Eigenheiten des phidiasischen Stils in sich vereinigte. Man ist, glauben wir, näher bei der Wahrheit, wenn man mit den landläufigen Vorstellungen Fühlung behält. Sind

1) O. Puchstein, *Die Parthenonsculpturen*, Jahrbuch des arch. Inst. V, 1890, S. 79—117. Furtwängler (*Meisterwerke*, S. 73) verhält sich mit Recht ablehnend gegen Puchstein's Theorie.

2) Derselbe Gelehrte hat eine interessante technische Beobachtung gemacht. Nach ihm sind die Giebelfiguren mit dem Bohrer gearbeitet, während die älteren Metopen die Anwendung dieses Werkzeugs nicht bekunden. Nach Pausanias (II, 26, 6) hatte Kallimachos zuerst den Bohrer zur Bearbeitung des Marmors benutzt. Vgl. O. Puchstein, *Philol. Wochenschrift* 1890, S. 194, und S. Reinach, *Chroniques d'Orient*, p. 607. Kallimachos ist ein Künstler zweiten Ranges, ein sehr geschickter Praktiker aus der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts. Aber aus diesem Umstand lässt sich doch kaum mehr folgern, als dass die von Kallimachos erfundene Manier um die Zeit, wo die Giebel ausgeführt wurden, allgemein in Aufnahme kam.

diese auch nicht neu, so sind sie deshalb doch nicht notwendig falsch, die Möglichkeit also vorausgesetzt, dass der athenische Meister Mitarbeiter hatte, und die Composition doch ihm zuzuschreiben sein, und ebenso durfte der Stil der Giebelsculpturen der Stil seiner Schule sein. Man bedenke, dass wir nicht vor einer einfachen Frage der Technik oder persönlichen Geschicklichkeit stehen, es handelt sich noch ausserdem um eine thatsächliche Weiterentwicklung von einer derartigen Tragweite, dass sie Meistern zweiten Ranges nicht zuzutreiben ist. Der auffallendste Zug in der Kunst der Giebel ist das Auftreten einer ganz neuen Auffassungsweise, welche die alten, vom Archaismus überkommenen Formeln verschmaht und den göttlichen Bildungen einen bisher unbekannten Reiz verleiht, indem es sie der Menschheit naht, indem es ihnen, ohne sie von ihrer Vornehmheit einbüssen zu lassen, die Ungezwungenheit und natürlichen Bewegungen des alltäglichen Lebens leiht. Man vergleiche nur mit dem steifen Apollo im Westgiebel zu Olympia unseren Dionysos, der in seiner Haltung eines schonen, ausruhenden Epheben so natürlich ist, oder die junge Parze, die in ihrem kostlichen Sichgehenlassen so viel Grazie bewahrt, man vergleiche, und man wird herausfinden, dass eine grosse Künstlerseele dazu gehörte, um der Kunst eine solche Quelle von bislang unbekannten Empfindungen zu erschliessen und diesen göttlichen Leibern den Odem eines neuen Lebens einzuhauchen. Was liegt daran, wenn nun auch ein beliebiger Gehilfe den Meister für ihn führte? Stellen wir uns vor, Phidias habe nur den Plan zu den Giebeln entworfen, die Modelle dazu in Thon ausgeführt, den Bildhauern seiner Werkstatt ihre Aufgabe zugewiesen — wir begrüssen nichts desto weniger in den Marmorbildern des Parthenon die Gedanken des Meisters, wie sie pietätvolle, von seiner Lehre ganz durchdrungene Schüler in Stein übertrugen.

§ 5 DER CELLAFRIES

Der Schmuck des Parthenon wurde durch einen Fries vervollständigt, welcher oben um die Langseiten der Cellamauer lief, dann bei den Anten umbog und sich ohne Absatz oberhalb der sechs Säulen, inneren Säulenstellungen des Pronaos und Opisthodom hinzog. In flachem Relief, einen Meter hoch und ungefähr 159 Meter lang, flocht er sich so ohne Unterbrechung rings um die Cella, so

ziemlich auf gleicher Höhe mit dem ausseren Metopenfries (Fig. 23)¹⁾ Wenige Denkmäler der griechischen Plastik sind populärer und bekannter, und doch stossen wir noch heute beim Studium dieses berühmten Frieses trotz all der mannigfaltigen Forschungen, deren Gegenstand er war, auf sehr verwickelte Probleme. Man ist weit davon entfernt, über die Erklärung der hier dargestellten Gruppen, ja auch nur über die Grundidee der Composition einer Ansicht zu sein. Aber eine Thatfache sieht doch wenigstens fest: der Gegenstand ist den feierlichen Gebrauchen der grossen Panathenäen entlehnt.

Das religiöse Fest, welches alle Jahre zu Ehren der Athena Polias gefeiert wurde, trug alle vier Jahre, im dritten Jahr einer jeden Olympiade, einen besonders feierlichen Charakter. In der letzten Dekade des Monats Hekatombaion war Athen im Festgewand und bereitete die Procession vor, in der man den neuen Peplos für das Holzbild der Athena Polias zur Akropolis trug, es war bestimmt, den alten verblassten und befleckten Peplos zu ersetzen. Die vorangehenden Tage waren ausgefüllt mit hippischen und gymnischen Wettkämpfen und durch musische Agone, welche Peikles zur Ergänzung der Kampfspiele eingeführt hatte. Nach einer durchwachten, bei Fackelschein mit Gesang und Tanz verbrachten Nacht stellte sich der Zug in der Morgenfrühe im ausseren Kerameikos auf, Festordnet,

1) Die Friesplatten von der Ost-, Nord- und Südseite befinden sich, so weit sie die Explosion von 1687 überlebt haben, zum grössten Theil im britischen Museum. Vgl. A Catalogue of the sculptures of the Parthenon in the British Museum, London 1892. Andere Bruchstücke sind in Athen, das Louvre besitzt eine Platte, welche im Jahre 1787 durch Choiseul-Gouffier mitgebracht worden ist (vgl. Michon, Revue archéol., t. XXIV, 1894, p. 76). Erst die ganze Westseite des Frieses ist noch am Parthenon in situ. Andere Bruchstücke endlich, welche sich in Privatsammlungen, wie in der Galerie Pourtales und in Marbury Hall, zerstreut fanden, sind durch das britische Museum erworben worden (C. T. Newton, Gazette des Beaux-Arts 1873, p. 550). Die jüngsten Ausgrabungen auf der Akropolis haben zur Entdeckung eines Friesfragments geführt, das man in eine byzantinische Mauer eingemauert fand (Waldstein, American Journal of Archaeology V, p. 2, pl. 1). Die Lücken sind noch einhelllich, und über mehrere Punkte muss man bei Caizey's Zeichnungen sich Rathes erholen. Ueber die Reihenfolge der erhaltenen Stücke handelt Michaels in seinem Aufsatz Die Lücken im Parthenonfries, Arch. Zeitung 1885, S. 53—70. Ueber die neuerdings gefundenen Bruchstücke vergleiche man A. H. Smith, Journal of Hellenic Studies XIII, 1892—1893, p. 95, W. Amelung, Rom. Mittheil., 1893, S. 76—78, wo ein im Museum von Palermo befindliches Fragment besprochen wird. Man findet die ältere Bibliographie in dem Werke von Michaels, Der Parthenon, verzeichnet. Unter den neueren Bearbeitungen sind zu merken A. Finsch, Zum Parthenonfries, Würzburg 1877, Der Artikel Parthenon in Paunier's Denkmälern des klassischen Alterthums, Waldstein, Essays on the art of Pheidias, p. 191 ff., Furtwängler, Meisterwerke, S. 185—192.

Demaichen, Hieropoen, Hipparchen und Heioldie hatten die Leitung. Zuerst kam, von Menschennamen getragen, das Fahrzeug, von dessen Mast als Segel der von den Eirhephoren gelb und violett gestickte Peplos herabwallte. Daran schloss sich der Festzug in der gesetzlich festgestellten Ordnung. In den ersten Reihen die officiellen Personalitäten, die Priester, die Wahrsager, die Schatzmeister der Göttin, die Archonten, Strategen, Taxiarchen, dann der lichte Zug der jungen Mädchen, die Eigastinen, welche die Wolle für den heiligen Peplos



Fig. 23 Westfries des Parthenon. Gegenwärtiger Zustand. Gezeichnet von Faucher-Gudin nach einer Photographie Stillmann's.

gesponnen hatten, die Kanephoien, welche in Korben die notwendigen Opfergeräte trugen, hinter ihnen die Metoken in rothen Gewändern, mit ehernen Becken, in die das Blut der Opferthiere fließen sollte¹⁾, dann die Festgesandtschaften der Colonien mit dem Schlachtvieh, das sie als Hekatombe darbrachten, die alten Männer von Athen, mit Oelzweigen in den Händen, endlich ruckten die Kriegswagen heran, die vierspännigen Paradekarossen (*ζεύγη πομπικά*) und die enggedrängten, tiefen Reitergeschwader. Die Procession zog

1) Ueber die Theilnahme der Metoken am Panathenäenzug vergleiche man Clerc, *Les Meteques athéniens*, Paris 1893, p. 155 sqq.

durch das Dipylon, dann die Hauptstrasse des inneren Kerameikos entlang über die Agora und erreichte, nachdem sie die Runde um die Akropolis gemacht, den Eingang der heiligen Umfassungsmauer, wo man den Peplos herabnahm, um ihn nach dem Tempel der Athene Polias zu tragen. Eine Opferhekatombe beschloss das Fest¹⁾. So verlief der feierliche, tadellos geordnete Zug, der sich durch die Strassen der Feststadt in der hellen Sommersonne hinbewegte, man kann sich schwer ein Schauspiel ausdenken, so geeignet wie dies, die Augen zu entzücken, eine mächtige religiöse Stimmung zu erwecken und das Talent eines Kunstlers herauszufordern.



Fig. 24. Götter und Diphrophoren (Ostfries, V (Britisches Museum))

Welche Mittel giebt es, um in einem fortlaufenden Fries die Bewegung einer im Marsch befindlichen Menge darzustellen? Ein Bildhauer der alten Schule hatte die Procession ganz naiv rings um den Tempel ziehen lassen in der Art jener Figurenstreifen, welche die alten griechischen Vasenmaler auf ihre Gefässe malten. Der Urheber unseres Frieses hat sich eine ebenso einfache als originelle Anordnung zu eigen gemacht, indem er dem Zug einen Abgangs- und Zielpunkt setzte. Der Anfangspunkt ist genau die Südwestecke des Tempels; hier theilt sich die Procession in zwei parallele Züge, welche je einer Langseite des Tempels folgen, um in der Mittelgruppe der Ostseite ihr Ende zu finden. Die beiden Hälften des

¹⁾ Für die Einzelheiten des Panathenäenfestes sei auf die bei Michaelis, Der Parthenon, S. 327—333 (vgl. auch S. 211 ff.) vereinigten Schriftstellen verwiesen.

so zerlegten Zuges schwenken zu gleicher Zeit um die beiden Ecken dieser Ostseite, es scheint, sagt Murray sehr richtig, als könnte man die ganze Dicke des Gebäudes, welches sich zwischen die zwei Zughalften schiebt, hinweg denken¹⁾ Wir wollen uns am Zielpunkt aufstellen, um die Anordnung der Composition zu prüfen

Dem aufmerksamen Beschauer, welcher die Ostseite des Frieses in Augenschein nahm, fiel zunächst eine Gruppe von fünf Personen auf, die gerade über dem Eingang des Pronaos angebracht waren (Fig 24 und 25) Rechts (Fig 25) scheint ein bartiger, mit



Fig 25 Die Uebergabe des Peplos und eine Gottegruppe aus dem Ostfries, V
(Britisches Museum)

langem Chiton bekleideter Mann aus den Händen eines Knaben ein Stück sorgfältig zusammengefalteten Zeuges in Empfang zu nehmen Links wendet sich eine Frau zu zwei jungen Mädchen, welche auf dem Haupt je einen viereckigen, mit einem Kissen belegten Stuhl herbeibringen und im Begriff sind, ihre Last niederzusetzen Dass diese Doppelszene auf Vorgänge des religiösen Rituals anspielt, dürfte kaum zu bezweifeln sein, aber welches ist ihr Sinn, und welches Band verknüpft sie mit dem übrigen Fries? Nach der Ansicht einiger Gelehrten²⁾ hatten wir hier die Vorbereitungen zum Opfer zu

1) Murray, Greek sculpture, t II, 2. Aufl., p 25

2) Brunn hatte in den Berichten der bayer Akademie 1874, II, S 41 diese Ansicht zuerst aufgestellt Sie ist weiter entwickelt worden durch A. Fasel (zum Parthenonfries, S 83 ff.), ebenso

erkennen, die erste Gruppe wurde dann einen fast etwas zu familiären Vorgang darstellen, die Scene nämlich, wie der Priester seinen Mantel auszieht und ihn einem jungen Gehulften übergiebt, um bei seiner Thätigkeit als Opferpriester sich freier bewegen zu können. Bei längerem Nachdenken kann man sich nur schwer zu der Ansicht bequemen, dass Phidias vergessen haben sollte, den Hauptbestandtheil des Festes, den so feierlich zu Baig hinaufgeführten Peplos, darzustellen¹⁾ Und wie sollte man ihn nicht gerade in dem schweren Stück Zeug mit seinen von zahlreichen Falten durchzogenen Schichten erkennen? Ist es nicht, als ob der Bildhauer dadurch hatte andeuten wollen, dass es sich um einen mehrfach zusammengelegten Peplos von grossen Dimensionen handelt? Was den Mantel anbelangt, dessen sich der Priester soeben entledigt hat, so ist er vom Künstler keineswegs vergessen worden, es ist das lange Gewand, welches der junge Diener über seine linke Schulter geworfen hat. Man muss sich also hier an die noch immer richtige alte Erklärung halten: die Spitze der Procession ist vor dem Eingang zum Parthenon angelangt, der Priester hat soeben den kostbaren Peplos in Empfang genommen, und mit dem Beistand seines Gehulften faltet er ihn eben zu Ende, ehe er ihn ins Heiligthum trägt. Ist dem so, dann enthält die Gruppe zur Linken gleichfalls eine Anspielung auf einen rituellen Vorgang. Die Frau, welche einem der jungen Mädchen seine Last ablegen hilft, ist die Priesterin der Athena Polias, die jungen Mädchen selbst können dann nichts Anderes sein als die Diphrophoren (oder Sesseltägerinnen) der panathenaischen Procession, deren der Fries nur zwei darstellt, während ihre Zahl in Wahrheit viel grosser war²⁾ Nach einer vielfach angenommenen Ansicht sind diese Sessel für das Priesterpersonal bestimmt. Man wird daran zweifeln dürfen. Nach einer geistreichen Vermutung Furtwängler's waren diese *δύποιαι*, welche in der Procession

hat Waldstein (Essays on the art of Phidias, p. 240 ff.) sie sich zu eigen gemacht. Auch ich hatte früher diese Anschauungsweise acceptirt (Phidias 1886, p. 78), heute verwerfe ich sie.

1) Gestützt auf diese von ihm schon in seinem Parthenon ausgesprochene Ansicht hat Michaelis Beweisgründe vorgebracht, die durchschlagend erscheinen, vgl. seinen Aufsatz über „Peplos und Priestermantel“ in der Festschrift für Johannes Overbeck, Leipzig, Engelmann, 1893, V, 178 bis 183. Zu übereinstimmenden Folgerungen gelangt Furtwängler in seinen Meisterwerken der griech. Plastik, S. 184.

2) Eine andere Deutung erkennt hier die Priesterin der Athena Polias in dem Augenblick, wie sie die beiden neuen Errephoren empfängt, welche für die nächsten Panathenäen an dem Peplos arbeiten sollen.

eine Rolle gespielt haben, für die Götter selbst reservirt ¹⁾ Die Tempelinventare erwähnen in der That Tische und Stühle, welche bei den heiligen Gastereien, die man den Göttern darbot, Verwendung fanden unsichtbar für die Menschen sassen die Gottheiten zu diesen Banketten nieder ²⁾ Sollte die Priesterin nicht gleichfalls für himmlische Gäste die Sitze bereit stellen? Sind nicht alle grossen Götter zum Schauspiel des Festes eingeladen? Mir ist keine Erklärung bekannt, die mehr zu befriedigen vermochte, denn gerade die Versammlung der Götter will uns die Fortsetzung des Frieses zeigen

Auf jeder Seite von diesen fünf Figuren nimmt eine Gruppe von sieben Personen Platz die rechts schauen nach der nördlichen, die links nach der südlichen Ecke der Frontseite Ihre grossere Statur allein schon macht sie als Götter kenntlich, daran ist fest zu halten im Widerspruch zu K. Botticher, der die Eupatidenfamilien, wie sie den Vorbereitungen zum Fest anwohnen, in diesen Gestalten erkennen wollte ³⁾ Da das Gesetz der Isokephalie erforderte, dass die Köpfe von allen Personen in gleicher Höhe abschnitten, so hat der Bildhauer die Götter sitzend abbilden müssen, aber er hat aus dieser ihm aufgezwungenen Haltung den glücklichsten Vortheil gezogen Die Olympier sind nicht unter die Menschen gemischt Als einfache Zuschauer gruppiren sie sich mitten im Raume, wo sie mit einem Blick die ganze Anordnung des Zuges überschauen können Ihre Haltung hat im Uebrigen nichts von feierlicher Theilnahmslosigkeit Dieselbe Empfindung, welche sich in den Giebelfiguren ausspricht, war für die so freie Gruppierung dieser schonen, göttlichen Figuren maassgebend, da der Bildhauer bei seinem feinen Gefühl für einheitliche stilistische Behandlung sie nicht mit Attributen überladen hat, so kann man sie freilich nicht immer mit Sicherheit deuten ⁴⁾ Ohne in minutöse Erörterungen uns einzulassen, wollen wir diejenigen Be-

1) Furtwängler, Meisterwerke, S. 189

2) Auf einer attischen Inschrift wird die Priesterin der Polias wegen der *κομμιας τῆς ἑρανίδης* gelobt ihr zwei Gehilfinnen waren ausgezeichnet durch die Namen *κομμω* und *ερανίζω* Nach Miss Harrison (Classical Review 1889, p. 378) und nach Waldstein (Journal of Hellenic Studies XI, 1890, p. 143—145) kamen gerade diese zwei Gehilfinnen in dem Fries vor Mir scheint es richtiger, diesen Gestalten den Namen Diphrophoren zu lassen

3) K. Botticher, Der Zophorus am Parthenon, 1875

4) Von Duhn hat eine Erklärung vorgeschlagen, wonach Phidias auf dem Ostfries diejenigen Gottheiten zusammengestellt hätte, deren Heilgthümer die Burg umgaben (Arch. Zeitung 1885, S. 99—106) Ueber früher ausgesprochene Theorien vgl. Beule, L'Acropole d'Athènes, t. II, p. 115 zu vergleichen

nennungen uns zu eigen machen, welche uns wahrscheinlich vorkommen

Beginnt man mit der Gruppe rechts, so ist da zunächst Athene, ohne Waffen, nur mit einem Chiton bekleidet, der die reinen Umrisse ihres jugendlichen Körpers durchschimmern lässt, es folgt Hephaistos, auf einen Stock gestützt, in überaus natürlicher Haltung zieht er sich nach Athene um¹⁾ (Fig. 25). In dem bärtigen Gott, der ihm zunächst sitzt, erkennt man ohne Weiteres Poseidon er thront voll Majestät, erhebt die linke Hand, um sich auf den Dreizack zu stützen, dessen Darstellung der Bildhauer dem Maler überlassen hatte (Fig. 26). Der junge Gott, der sich in lassiger Haltung und etwas zerstreut umwendet, um mit Poseidon zu sprechen, ist zweifellos Dionysos²⁾. Endlich kommt eine Gruppe von drei Figuren, Peitho, Aphrodite und Eros, mit Hülfe von Cauley's Zeichnung und nach einem Abguss, den Fauvel im Jahre 1787 von dem jetzt verlorenen Original genommen hat, muss man dieselben ergänzen³⁾. Die einzige Figur, welche sich erhalten hat, ist die der Peitho (Fig. 26), deren in eine Haube gesammeltes Haar an einen Typus erinnert, der schon den alten griechischen Bildhauern geläufig war, wie u. A. das Relief an der Stele von Phaisalos beweist⁴⁾. Der Abguss Fauvel's zeigt uns Eros als geflügelten Knaben, an den Schooss Aphrodites

1) Fig. 36 und 37 auf Taf. 14 im Atlas von Michaelis, Brunn, Denkmäler, Nr. 110. Waldstein hat ein Fragment von einem dem Louvre gehörigen Terracottastückchen publiziert, worauf die Athene vom Fries abgebildet ist. *Essays on the art of Phidias*, pl. IX. Er hat ein Terracottastückchen aus dem Kopenhagener Museum, auf das schon Petersen (Arch. Zeitung 1877, S. 136) aufmerksam gemacht hatte, damit in Verbindung gebracht. Es stellt die Scene mit dem sein Himation ablegenden Priester dar. Die Annahme, welche Waldstein Anfangs vertut, wonach wir es mit Originalentwürfen für den Fries zu thun hätten, hat dieser Gelehrte später mit Recht wieder fallen lassen (vgl. seine Anmerkung F). Diese Terracottareliefs gehen auf Abgüsse zurück, welche Choiseul-Gouffier im Jahre vor der Plünderung durch Lord Elgin von dem Fries genommen hatte. Ebenso steht es mit den Gipsabgüssen, die Ravasson in London gefunden hat. Sie geben, nur in besserer Erhaltung, die im Louvre befindliche Friesplatte wieder (Ravasson, *Comptes rendus de l'Acad. des Inscriptions*, 23 décembre 1885). Das Nähere hierüber giebt S. Reinach, *Revue critique*, 1885, I, p. 404—405.

2) Fig. 38 und 39 in Michaelis' Atlas Brunn, Nr. 194. Die Platte, welche diese beiden Figuren und die folgende (Peitho) enthält, befindet sich in Athen. [Übrigens wird die Fig. 38 statt Dionysos, wie Collignon nach Flasch will, sonst meistens Apollo genannt. Vgl. Overbeck, *Griech. Plastik* I⁴, S. 445, Anm. 41, Michaelis, *Parthenon*, S. 258.]

3) Dieser jetzt im Louvre befindliche Abguss wurde von Choiseul-Gouffier mitgebracht. Ueber die Gruppe der Aphrodite mit Eros hat Michaelis in den *Nuove memorie dell' Inst.* II, 1865, p. 183 (Taf. VIII) eingehend gehandelt.

4) Vgl. Band I, Fig. 134.

gelehnt, die ihm in mütterlichem Eifer mit dem Finger den Festzug zeigt

Links von der Mittelgruppe mit dem Peplos haben wir zunächst ein leicht kenntliches Paar (Fig 24) Zeus mit ebenso vornehmen Zügen, wie sie der zu Olympia besass, aber in weniger feierlicher Haltung, lehnt sich bequem an die Rücklehne eines Thrones, dessen Armlehnen von Sphinxen gestützt werden, Hera dreht sich nach ihm um, dabei lüftet sie ihren Schleier mit einer Handbewegung,



Fig 26 Gottergruppe Poseidon, Dionysos (?), Putho Ostres VI (Athen)

für die es alte Vorbilder gab, die aber hier mit unvergleichlicher Vornehmheit wiedergegeben worden ist. In der Nähe des göttlichen Paares steht Iris, deren Kopf im Jahre 1889 bei den Aufbaumungsarbeiten auf der Burg wiedergefunden wurde¹⁾, dank diesem neuen Fragment begreift man die überraschende Ungezwungenheit der Geste,

¹⁾ Diese drei Figuren tragen die Nr 30, 29, 28 auf Taf 14 bei Michailis. Die Abbildung Brunn's (Nr 108) zeigt das neu gefundene Fragment an seine Stelle gesetzt. [Ebenso Overbeck, Gesch der griech Plastik I⁴, Fig 117.] Der Kopf der Iris ist von Waldstein (American Journal of Archaeology V, pl 2, p 1—8) publiziert worden.

welche sie mit der linken Hand macht, um die vorquellende Masse ihres aufgelosten Haars zurück zu streichen. Noch ungezwungen ist die Haltung des jungen Gottes, der aller Wahrscheinlichkeit nach Ares zu nennen ist: er lehnt den Oberleib zurück und umspannt mit gefalteten Händen sein rechtes Knie (Fig. 36). Diese Gestalt mit der nachlassigen Haltung, welche den Beurtheilern viel Kopfzerbrechen verursacht hat, zeigt uns einfach ein für die Plastik zurecht gemachtes Motiv, das der grosse Master Polygnot erfunden hatte. Auf dem berühmten Freskobilde der Nekyia zu Delphi bewunderte man allgemein einen trauernden Hektor, der „im Sitzen,“ wie Pausanias sagt, „mit beiden Händen sein Knie umspannt“¹⁾. Das ist zweifellos das Vorbild für den Ares des Frieses, sollen wir uns über diese Entlehnung noch wundern, da wir doch schon in den Giebeln den Einfluss feststellen konnten, welchen der Stil Polygnot's auf die Parthenon-sculpturen übte? Dicht neben Ares sitzt Demeter, ernst und traumeisich, mit der Fackel der eleusinischen Mysterien. Endlich kommt eine letzte Gruppe, zwei jugendliche Götter, von denen der eine, Apollo²⁾, sich auf die Schulter des Hermes lehnt, der letztere hält seinen thessalischen Reisehut im Schoosse. Man glaubt zwei schöne Epheben zu sehen, die sich in brüderlicher Innigkeit und Ungezwungenheit unterhalten. Wenn man den Schwierigkeiten Rechnung trägt, welche die engen Grenzen des Frieses dem Bildhauer zogen, so muss man zugeben, dass er seinen Gedanken nicht besser ausdrücken konnte. Abgesondert von den menschlichen Persönlichkeiten, die sie umgeben, unsichtbar für die Augen der Sterblichen, beschauen die Olympier die schöne Ordnung des Festzuges, der unmittelbar vor ihnen zum Stehen kommt. Die Gotterversammlung ist gleichsam der Vereinigungspunkt für die zwei Hälften der Procession, die an dieser Stelle zusammentreffen, ein Master, der in der Perspective ein dem Bildhauer versagtes Hilfsmittel besitzt, wurde denselben Gedanken dadurch ausdrücken, dass er im Hinter-

1) Pausanias X, 31, 5. Paul Girard hat geistvoll nachgewiesen, wie grosser Günst dieser ganz neue Motiv sich bei der Vasenmalerei erfreute (*La Peinture antique*, p. 174). Man vergleiche besonders die Gestalt des Odysseus auf einem die Gesandtschaft bei Achill darstellenden Vasenbilde (*Arch. Zeitung* 1881, Iaf. 8, über die Darstellungen der Nekyia handelt C. Robert. Die Nekyia des Polygnot, 16. Hallisches Winkelmannsprogramm, Halle 1892 [und Paul Weissacker, Polygnot's Gemälde in der Lesche in Delphi, Stuttgart 1895].

2) Gemeinhlich wird diese Gestalt als Dionysos erklärt, vgl. oben S. 62, Anm. 2.]

grund seines Gemaldes die Gotter im Halbkreis sich gruppieren liesse ¹⁾

Man ist sich heute dauber klar, dass diese so gluckliche Composition nicht ausschliesslich eine Schopfung des Phidias ist. Als bei den Ausgrabungen des franzosischen Instituts zu Delphi im Jahre 1894 bei dem Schatzhaus der Siphnier ²⁾ zugeschriebene Fries zum Vorschein kam, war die Ueberraschung gross, denn man konnte nicht umhin, in diesem Werk des 6. Jahrhunderts das Vorbild zu der Gotteigruppe am Parthenonfries zu erkennen. Auf dem Ostfries



Fig. 27 Friesfragment vom sogenannten Schatzhaus der Siphnier in Delphi
(Nach einer von Homolle mitgetheilten Photographie)

hatte der Bildhauer den Kampf um die Leiche des Sarpedon und die Berathung der Gotte dargestellt. Auf der einen Seite wogte der Kampf, auf der anderen, nach links hin, sah man in zwei symmetrischen Gruppen die Gotter sitzen. Die eine Gruppe bildeten die Gonner der Trojaner, die andere ihre Gegner ³⁾. Man sieht, das

1) Das wird gut veranschaulicht durch den Reconstructiionsentwurf Munay's (Rev. arch. t. XXXVIII, p. 39). Beachte die Bemerkungen desselben Gelehrten in seiner Greek Sculpture, t. II, p. 29.

2) Statt „Schatzhaus der Siphnier“ nennt Homolle das Gebaude jetzt „Schatzhaus von Knidos“ Comptes-rendus de l'Acad. des Inscri. 1895, p. 393.

3) Homolle, Bull. de corresp. hellen. XVIII, 1894, p. 192. Gaz. des Beaux Arts, 1 April 1895, S. 326.

Compositionsverfahren ist viel ursprünglicher und kunstloser als am Parthenon, der Kampf, welcher doch eigentlich die Mitte der Scene einnehmen sollte, ist aus dem Kreis der Gotter hinausverlegt. Gleichwohl hat der archaische Bildhauer, um diese Gotterversammlung darzustellen, Haltungen und Gruppierungen von unendlicher Anmut erfunden, sein Werk ist wie ein erster, etwas linkscher, aber keines-



Fig. 28 A Junge Mädchen und Herald Ostfries, VII
(Louvre)

wegs reizloser Entwurf zu dem Fries des Phidias. Zeus, der neben Hera auf einem Thronessel mit hoher Rücklehne sitzt, Apollo, Aphrodite und Artemis, die eine besondere, in sich geschlossene Gruppe bilden, Ares, der abseits sitzt, das sind laute Gestalten, die wir auch am Parthenon finden. Die Gruppe mit Athene und zwei anderen dem Kampf zuschauenden Göttinnen ist eine feine Composition, und die Handbewegung der einen, welche das Kinn ihrer Nachbarin streichelt, um so deren Aufmerksamkeit auf sich zu lenken,

zeugt von kostlicher Naivetät (Fig. 27). Schon am Fries dieses Schatzhauses glaubt man die Ungezwungenheit und Behaglichkeit zu entdecken, welche den Gottern am Parthenon einen so unwiderstehlichen Reiz verleiht. Gewiss wird das Verdienst des Phidias dadurch nicht geschmälert, aus einem ersten Entwurf ist bei ihm ein vollendetes Bild geworden. Aber nichts zeigt besser, wie die griechische Kunst selbst in den grossen Epochen weniger für die Erfindung, als für die stilistische Vervollkommenheit der Motive zu sorgen hatte.

Rechts und links von den versammelten Gottern rücken die beiden Parallelreihen des in zwei Colonnen aufgelösten Zuges heran. Ganz nahe bei den Olympiern hat eine Gruppe von Personen schon Halt

gemacht, man kann die Beamten der Stadt, die Archonten, die Hieropoen, die officiellen Festordner, kurz alle diejenigen erkennen, denen ihre Aemter das Recht gaben, sich in die vorderste Reihe zu drängen. In ein weitfaltiges Himation gekleidet, auf lange Stäbe gestützt, in der Haltung, welche die Vasenmaler des 5. Jahrhunderts den wohlhabenden Athenern leihen, plaudern sie mit einander und erwarten die herankommende Procession. Da sehen wir auch die Zugordner, an der Spitze einer langen Reihe junger Mädchen, die gemessenen Schrittes sich nahen. Wir wissen aus den Schriftstellen, dass die Tochter aus den vornehmsten athenischen Familien sich an den Panathenaea beteiligten. Den Einen war die Rolle von Kanephoren zugefallen: sie trugen in Korben die Opfergeräthe, die Anderen, die ebenfalls unter den Eupatridentöchtern auserlesen wurden,



Fig. 28B Eristinae Ostfries, VII (Louvre)

hatten am Peplos mitgearbeitet: es waren die Eristinae (*εριστιναι*). Ein Decret vom Jahre 98/97 v. Chr. widmet ihnen ein Lob, weil sie die Procession durch die Schönheit und Würde ihrer Haltung verherrlicht hatten, zugleich berichtet es von der Stiftung einer silbernen Schale an die Göttin¹⁾. Es halt schwer, diese zwei Klassen von Mädchen auf dem Fries zu unterscheiden. Immerhin kann man auf einer im Louvre befindlichen Platte in den Jungfrauen der vordersten Reihe, denen ein Festordner mit einem Korbe entgegenkommt (Fig. 28A)²⁾,

1) Kohler, *Athen Mittheil.* VIII, S. 57. P. Foucart, *Revue de corresp. hellén.* XIII, 1889,

p. 170.

2) Michaelis, *Atlas*, Taf. 14, Platte VII.

Kanephoren erkennen Die folgenden Mädchen, durch einen Herold von den Kanephoren getrennt, sind vermuthlich Egiastinen man erkennt sie an der Schale, die eine von ihnen halt (Fig 28B) Doch welches auch ihr Name sei, diese Gestalten erwecken in uns eine uberaus reine Vorstellung von der athenischen Jungfrau Im langen Chiton mit geradlinigen Falten, den duftigen Festschleier um die



Fig 29 Festbesandte und Opferthiere Ostfries XL (Britisches Museum)

Schultern, marschiren sie langsamen Schrittes mit leicht geneigtem Haupt einher, besonders reizend durch ihre anmuthige Zuruckhaltung, wie sie den streng im Fiauengemach erzogenen Eupatridentochtern wohlstandig war Andere Frauen folgen ihnen sie sind knapper in ihre Mantel gehullt Vielleicht haben wir in ihnen die weniger vornehmen Metokenfrauen zu erkennen, sie tragen Weihrauchfasse, Schalen, metallene Weihkruge, kurz alles Gerathe, das beim Opfer gebraucht wird Der Herold, welcher am linken Ende des Ostfrieses steht und nach ruckwarts schaut, scheint die, welche ihm folgen, zu beschleunigter Bewegung aufzumuntern ein ebenso unscheinbares wie geistreiches Hulfsmittel, um mit den vordeisten Reihen des Zuges den

Theil der Procession, der die Langseiten füllt, in Verbindung zu setzen

Entsprechend der Compositionsweise, die wir für den ganzen Fries maassgebend fanden, wiederholen sich auf der Nord- und Südseite dieselben Gruppen, auf jeder Langsfront ist gleichsam eine Hälfte des getheilten Zuges dargestellt. Wir können es dabei be-



Fig. 30 Spondophoren Nordries, VI (Athen)

wenden lassen, die Reihenfolge der Gruppen, welche hier wie dort die gleiche ist, anzudeuten. Zuerst kommen Opferthiere, Kühe und Schafe, welche die Stadt darbrachte oder die athenischen Colonien sandten, denn eine diesbezügliche Verpflichtung war jeder von Athen gegründeten Colonie in aller Form auferlegt¹⁾. Elegant in die Falten ihres Mantels gehüllte Junglinge geleiten die Opfer, aber hier und da brüllt oder baumt sich ein widerspenstiges Rind, sein Führer bemüht sich, Meist zu bleiben, und das giebt ebenso

¹⁾ Man vergleiche beispielsweise die Inschrift, welche sich auf die Colonie zu Bra bezieht C. I. A. I, Nr. 39

viele Episoden, die geschickt ausgenutzt werden, um die Eintönigkeit des Zuges zu durchbrechen (Fig. 29). Sodann kommen die Skaphophoren vorbeigezogen: sie sind aus der Zahl der Metoken gewählt und tragen geräumige flache Schüsseln, die mit Kuchen von Honig und Mehl gefüllt sind, weiterhin die Spondophoren, langsamen Schrittes und mit entzuckender Handbewegung die auf der Schulter balancierte



Fig. 31 Thalophoren Nordfries, X (Athen)

Hydia haltend (Fig. 30). Die Fortsetzung des Zuges umfasst die Musiker, die Floten- und Citharspieler, hinter ihnen nahen mit Olivenzweigen die Thalophoren, die sich aus den schönsten Greisen der athenischen Phylen rekrutierten (Fig. 31)¹⁾ Endlich beginnt der Zug der Wagen und Reiter. Auf der Sudfront stehen Wagenlenker mit langem Chiton²⁾ oder gewappnete Hopliten, welche sich am

1) In diesem Theil des Frieses sind die erheblichsten Lücken, man muss sie nach Carrey's Zeichnungen ergänzen. Vgl. Michaelis, Atlas, Taf. 11, wo der Süd-, Taf. 12, wo der Nordfries abgebildet ist.

2) Unmöglich kann man mit Beulé (L'Acropole d'Athènes II, p. 157) Siegesgöttinnen in diesen Kutschern erkennen.

Vettkampf der Kriegswagen (*ἀρματα πολεμικήα*) betheiligen, im Wagenkoib, jedes Gespann wird von einem Festordner geleitet. Auf der Nordseite scheinen einige Personen, die Helm und Schild tragen, von den Wagen abzuspringen oder wieder aufsteigen; ihm einer Fuss berührt den Boden, der andere ist auf den



Fig. 32 Wagen mit Apobaten Nordries, XVII (Athen)

Enden des Wagenkorbes gesetzt für alle Betrachter des Frieses entziffert diese Bewegung eine nicht zu missdeutende Anspielung auf den Vettkampf der Apobaten, jenen wesentlichen Bestandtheil der an den grossen Panathenaen veranstalteten Wettspiele (Fig. 32). Hinter den Wagen ziehen die Reiter in dichten Geschwadern einher (Fig. 33, 5). Die in den ersten Reihen sind ziemlich genau in Zügen zu je sechs ausgerichtet, die übrigen schwärmen in etwas flottcrem Tempus, lassen ihre Thiere piaffiren oder drehen sich zwanglos nach den folgenden Reihen um, die Festordner, die zwischen ihnen zu Fuss gehen, bemühen sich, die Ordnung herzustellen und diese störende Reiterschaa wieder in eine geregelte Gangart zu bringen. Aber diese Zwischenscenen sollen nur die Eintönigkeit des langen

Reiterzuges unterbrechen, das Ganze hat nichts desto weniger den gleichmassigen Rhythmus eines kurzen, huplenden Paradezugs, den die stürmische Reiterschaar im Anschluss an den Festzug auslöhnt. Auf dem Fries der Westseite ist die Bewegung eine langsamere. „Hier wohnen wir“, wie Beulé richtig sagt, „den Vorbereitungen und der Toilette der Mitwirkenden bei. Einige junge Athener, die schon aufgestiegen sind, versuchen ihre Pferde und wollen sich soeben der Hauptmasse des Zuges auf der Nordseite anschliessen. Andere lassen sich gerade ihre Renner vorführen, bandigen ihr Ungestum, zaumen sie auf, liebkosen sie. Wieder andere legen sich erst noch den Festschmuck an und plaudern dabei mit ihren Genossen (Fig. 34). Es giebt da Einzelheiten von einer Natürlichkeit und Zwanglosigkeit, wie nur eine Kunst, die ihrer Sache sicher ist, sie vortragen kann. So zieht sich ein junger Athener seinen Chiton auf dieselbe Weise an, wie wir unsere Hemden überstreifen, und weiterhin reibt sich ein Pferd, dem sein Lenker die Zügel lässt, mit dem Maul an den Beinen, wo es die Fliegen stechen!“¹⁾ Noch sei bemerkt, dass man hier, wie auf dem Fries der Ostseite, beobachten kann, dass Motive, welche die grosse, decorative Malerei geschaffen, in geistvoller Weise übernommen wurden. Die beiden Epheben, welche ihn Schuhweik festbinden, indem sie den einen Fuss dabei auf ein Felsstück setzen, erinnern an eine von Polygnot an die Wände der delphischen Lesche gemalte Figur: der Maler hatte seinem Antilochos diese Haltung gegeben, die Pausanias als etwas Beachtenswerthes ausdrücklich anführt.²⁾ Zweifellos hat der Bildner des Frieses von dort dies neue Motiv bezogen, das die Plastik in der Folgezeit mit Vorliebe weiterthun sollte.

Wenn durch häufige Beschreibung und durch zahllose Wiederholungen in Gips und im Wege der Zeichnung ein Werk an Reiz verlieren kann, so musste das mit der Reiterparade am Parthenon der Fall sein. Glücklicher Weise ist davon nichts zu verspüren. Angesichts der Originalplatten empfindet man, dass der Fehler nur an den Worten liegt, die ausser Stande sind, den unaussprechlichen Reiz dieser vornehmen Gestalten auszudrücken, gar so stolz sitzen die jungen Bursche auf ihren Thieren, die sie mit der sicheren Anmuth

1) Beulé, L'Acropole d'Athènes, t. II, p. 160 und 161.

2) Pausanias X, 30, 3.



Fig 33 Reiter vom Nodiries, XXXII—XXXIII (Britisches Museum)

des vollendeten Reiters, wie ihn Xenophon an einer berühmten Stelle ¹⁾ beschreibt, zu leiten verstehen. Ganz wie es dieser Schriftsteller von seinem Ideal eines athenischen Reiters verlangt, halten sie den Oberkörper aufrecht oder geneigt je nach dem Rhythmus der Bewegung, Oberschenkel und Kniee sind an die nackten Flanken des Pferdes gepreßt, das Bein ist in der Schwebe, die Fusspitze leicht gesenkt (Fig. 33). In dem Buche *περὶ ἵππων* findet man auch



Fig. 34. Vorbereitungen zum Reitezug. Nordfries, Δ.LII (Britisches Museum)

die genaueste Beschreibung der hier dargestellten Gattung von Parade-
pferden, mit gedrungenen, untersetzten Formen, breitem Hals, aus-
ladender Brust, magerem und sehnigem Kopf mit weit geöffneten
Nüstern. Haben wir nicht hier die zugleich hupfende und doch im
Zaume gehaltene Gangart des Pferdes, „welches steigt (*μετὰ ὀρῶν ἑαυτόν*)
und dabei den Kopf stolz zurückwüft“, welches mit seinen Vorder-
füssen in die Luft stampft und „aus eigenem Antrieb die schönsten
Stellungen einzunehmen scheint“, gerade als ob es den Ehrgeiz seines

¹⁾ Xenophon, Hipp. VII



Fig 35 Reiter vom Nordtues, XXXVI und XXXIV (Britisches Museum)

Reiters theilte¹⁾ Aber wenn man auch ruckhaltlos die Correctheit der Bewegungen und das so einheitliche und zugleich so mannigfache Leben bewundert, das diese unsterbliche Cavalcade besetzt, so lässt sich doch die hervorragende Rolle, die sie am Friesse spielt, nicht ohne Weiteres erklären. Ausgeschlossen ist unserer Ansicht nach, dass diese Reiter in derselben Weise wie die Apobaten an den Wettspielen Theil nehmen sollten²⁾, wir haben es wohl vielmehr mit einem Paradeschwadron zu thun, wenigstens versteht man so besser, wie die Reiter in die Darstellung kamen³⁾. Oder sollen wir hier an die militärische Reiterei denken, welche, so scheint es, durch Perikles reorganisiert und zur Zeit des peloponnesischen Krieges auf die Zahl von tausend Reitern gebracht wurde? Wir mochten eine viel allgemeinere Erklärung beifügen und in diesen vornehmen Reitern die ganze aristokratische Jugend Athens wiedererkennen, alle jene Junglinge aus gutem Hause, die aus Standesbewusstsein, wenn auch dilettantenhaft, für die Reitkunst eine Passion bekundeten, dieselben Junglinge, die uns die Vasenmaler so oft zeigen, wie sie auf ihren Luxuspfeden paradien oder in der Reitbahn in alle Regeln der hippischen Kunst eingeweiht werden⁴⁾. Nichts scheint übrigens dem Künstler ferner zu liegen, als ein Cavalleriecorps unter dem Commando des Hipparchen hier defiliren zu lassen. Zwar sehen wir hier und da Einzelheiten der Ausüstung und Bekleidung, die der athnischen Reiteruniform entlehnt sind. Der eine trägt einen Helm mit Federbusch und einen Kuiaß mit ledernen Klappen (*πτέρυγες*), andere sind bedeckt mit dem thessalischen Hut oder mit einer Haube aus Fuchspelz (*ἀλαμπυρίς*), verschiedene tragen an den Beinen *ἐμβάδες*, hohe Schuhe mit flatternden Stulpen. Aber das sind offenbar nur malerische Zugaben, die der Künstler mit grosser Freiheit

1) Xenophon i a O XI. Man wird immer wieder mit lebhafter Freude die geistreiche Studie von Cherbuliez (A propos d'un cheval, Paris 1860) lesen. Beachtenswerth ist auch der Vergleich, welchen E. Pottier in den *Monuments grecs* 1882—1884, p. 19 ff. zwischen dem Text bei Xenophon und dem Typus des attischen Pferdes gezogen hat.

2) Die Reiterwettrennen scheinen bei den Panathenäen eine sehr bescheidene Rolle gespielt zu haben, die ältesten Inschriften, welche sie erwähnen, datiren erst aus dem vierten Jahrhundert. Man vergleiche hierzu Albert Martin, *Les Cavaliers Athéniens*, Paris, Thorin, 1886, p. 228 ssq., sowie desselben Verfassers Artikel über Equites im *Dict. des Antiquités gr. et romaines*.

3) Vgl. Xenophon, Hipparch III, 2, Hipp XI, 1. Demosthenes, Phil I, 26 und die anderen bei Michaelis (Der Parthenon, S. 331) angeführten Schriftstellen.

4) So auf einer Münchener Schale, die P. J. Meier in der Arch. Zeitung, 1885 auf Taf. XI abgebildet hat. Vgl. auch meinen Artikel in den *Monuments grecs* 1885—1888, sowie P. Girard, *L'Education athénienne*, p. 212.

verwendet. Auf der anderen Seite bemerkt man völlig nackte oder nur mit einer im Winde fliegenden Chlamys bekleidete Reiter, deren schlanke und kaaftige Körper solchergestalt zu freier Entfaltung kommen. Man prüfe ubrigens diese fast durchweg jugendlichen Gesichter, die meist etwas sehr Vornehmes haben, man beachte die glaziose Zuruckhaltung, das würdevolle Auftreten, das einigen dieser Figuren einen so eigenartigen Reiz verleiht, und man wird ubei die Idee, welche den Künstler leitete, nicht langer im Zweifel sein können. der Reiterzug am Parthenon ist eine Verherrlichung der athenischen Jugend, hier konnte das perikleische Athen mit Stolz seine schönsten und stattlichsten Söhne erblicken.

Der Cellafries ist ein Kunstwerk und nicht ein historisches Gemälde. Es wäre verkehrt, wenn man alle aus den Schriftstellern bekannten Einzelheiten hier wiederfinden wollte. Weder der Peplos noch das fuhr ihn bestimmte heilige Schiff kommen in der Marmorprocession vor, ebenso wenig ist den Hopliten, welche einen Theil des Zuges ausmachten, im Bild ein Raum gegönnt¹⁾. Andererseits weiss man, dass weder Wagen noch Reiter in die Akropolis einzogen, und ausserdem genügt die Gegenwart der Gottergruppe, um uns zu belehren, dass der Künstler sich nicht dazu hergab, die Wirklichkeit buchstablich, slavisch getreu nachzubilden. Der Fries erscheint uns im Gegentheil wie der Traum einer Künstlerseele, hervorgerufen durch eines der schönsten Schauspiele, das Eindruck auf sie machen konnte. Diese heilige Procession, deren harmonische Ordnung sich langsam entfaltet, dieser Reiterzug, der in dichten und sturmischen Geschwadern vorrückt, sie scheinen in einer idealen Atmosphäre, im Glanz eines göttlichen Himmels sich zu bewegen.

Keine Autorstelle belehrt uns ubei die Künstler, welche sich an der Ausföhrung dieser langen Relieffreihe beteiligt haben. Dass sie die gemeinsame Arbeit vieler Meister ist, steht ausser Frage. Einige Partien verrathen eine angstliche, fast etwas magere Ausföhrung, welche zu dem grossen, flotten Stil der meisten Stücke im Widerspruch steht. Aber das sind Alles nur Ungleichheiten in der Ausföhrung, die der geschlossenen Einheit des Ganzen, dem man eine einheitliche Grundidee und einen einheitlichen Stil nicht ab-

1) Thukydides VI, 56

zusprechen vermag, keinerlei Abbruch thun die Idee geholt offenbar dem Phidias, der Stil seinen unmittelbaren Schülern an. Man kann sogar noch weiter gehen und die Annahme gelten lassen, dass Phidias die Cartons für den Fries gezeichnet und die Modellstücke modellirt habe, welche den Bildhauern seines Ateliers etwas wie eine allgemeine Vorschrift geben sollten. Wir können folglich an dem Fries mit aller Sicherheit den Stil, die Technik beobachten, wie sie die Schule des Phidias bei Reliefbildern anwandte.

Zunächst ist zu merken, dass diese Art von wenig vorspringendem Relief, das sichtlich aus der Malerei sich entwickelte, keine Neugkeit ist. Seit dem 6. Jahrhundert haben es die Attiker den Ioniern entlehnt und für den Schmuck ihrer Grabstelen sich zu Nutzen gemacht. Es lag um so näher, es am Cellafries anzuwenden, als dieser in vieler Beziehung sich wie eine Wandmalerei behandeln liess, wir haben genug Entlehnungen von den grossen Friesen des Polygnot und Mikon angeführt, um diese Behauptung wagen zu dürfen. Aber mit diesem wenig erhabenen Relief, das in Platten von gleichmässiger Stärke einzumesseln war¹⁾, haben die Mitarbeiter des Phidias eine ganz neue Wirkung zu erzielen gewusst. Man prüfe einmal den Ritzzug, den der Theil des Frieses, wo die Figuren, zahlreich und zusammengedrängt, wie sie sind, gleichsam übereinander hergehen, und wo in Folge dessen der Eindruck der Tiefe erzielt werden musste. Während einige Umrisse auf dem Grund des Reliefs sich verlieren, heben sich andere scharf davon ab und werfen einen sehr deutlichen Schatten. Die Wirkungen, die das Wechselspiel von Licht und Schatten erzielt, sind mit grosser Kunst aufs Geistvollste vertheilt. bald haben wir sehr leichte, nur auf der Oberfläche des Marmors hinziehende Umrisse, bald sind sie sehr kraftig und heben einen vorspringenden Kopf, ein Bein, einen Pferdeleib mit grosser Bestimmtheit heraus. So entworfen und in keinerlei und doch zugleich zarter Ausführung, welche allen Feinheiten der Form liebevoll nachgeht, herausgearbeitet, bekommt das Relief in ungeahntem Maasse Leben und Schönheit. Kann es uns da Wunder nehmen, wenn die handwerksmässig betriebene Plastik diesen neuen Stil leidenschaftlich aufgriff, seine Grundgedanken weiter entwickelt und dem berühmten

1) Die Ausladung beträgt im Allgemeinen zwischen 0,045 und 0,05 m, sie erreicht die Höhe von 0,055 m nur an den Stellen, wo der Grund etwas tiefer abgearbeitet ist.

Fries, der lange Zeit für die griechische Kunst eine Art von unerschöpflicher Fundgrube bleiben sollte, seine Modelle entnimmt?

In der ununterbrochenen Weiterentwicklung, welche eine so originelle und so strebsame Kunst wie die der Griechen, beherrschen muss, giebt es einen Moment einzig in seiner Art, wo sie nach langsam vorbereiteter Entfaltung so zu sagen in ihrer ganzen Schönheit aufbricht. Mit der schweren Eidschaft der Vergangenheit braucht sie sich nicht zu schleppen, denn die Vergangenheit ist für sie nur die Zeit ihres Wachstums, und in ihrer Jugendkraft darf sie es wagen, sich von derselben loszusagen. Diesen einzigartigen Moment in der griechischen Kunst stellt für uns der Parthenon dar. Mit einer Freiheit, einer Frische der Begeisterung, welche ihre Nachfolger nicht im gleichen Maße kennen sollten, haben die Bildhauer des Parthenon das Schönheitsideal, wie es die griechische Rasse sich traumte, verwirklicht. Gewiss sollte die Kunst es auch späterhin verstehen sich zu verjüngen, neue Bahnen zu bieten und ihre Fruchtbarkeit darzuthun. Aber sie sollte den Adel der Gottergestalten, wie die Meister der Giebelsculpturen sie schufen, nie überbieten, und die kostlichen Friesfiguren sollten das vollendetste Bildniss bleiben, das Griechenland von sich selbst uns hinterliess.



Fig. 36 Göttergruppe Hermes, Apollo (?), Demeter, Ares Ostfries, IV. (Britisches Museum.)

ZWEITES KAPITEL

DIE MONUMENTALE PLASTIK ZU ATHEN

2 DAS „THESEION“ DAS ERECHTHEION DER TEMPEL DER ATHENA NIKE

§ 1 DIE SCULPTUREN DES „THESEION“

In der Zeit nach Vollendung des Parthenon bis zum Ende des 5. Jahrhunderts scheint kein Einfluss mächtig genug, um den des Phidias zu verdrängen. Gleichwohl wurde man sich eine ungenaue Vorstellung von dieser Periode bilden, wenn man die Entwicklung verkennen wollte, welche die Plastik bereits über den einzigartigen Grad der Vollendung, auf den das Genie des grossen Künstlers sie emporgehoben hatte, hinausführte. Die Schule des Phidias verleugnet ja gewiss ihre Tradition nicht, aber die Kunst untersteht dem gebieterischen Gesetz der Bewegung, und man kann es voraus ahnen, dass die Schüler unter der Erbschaft des Meisters eine Auswahl treffen. Um die Tragweite dieser Entwicklung zu ermessen, müssen wir uns an die sichersten Zeugnisse dafür, an die Werke der monumentalen Plastik, halten, die uns von den letzten Jahren der penkleschen Staatsverwaltung bis zum Ende des peloponnesischen Krieges geleiten.

Ausserhalb der Akropolis giebt es zu Athen kaum ein bekannteres Denkmal als jenen Tempel, der gemeiniglich als Tempel des Theseus oder „Theseion“ bezeichnet wird¹⁾. Aus pentelischem Marmor im reinsten dorischen Stil erbaut, umgeben von einer Säulenhalle mit sechs Säulen auf jeder Front, erhebt sich dieser Tempel am Nord-

¹⁾ Die Literatur findet man in Baumeister's Denkmälern in dem Artikel „Theseion“ auf S. 1774.

ende einer Esplanade, welche sich sudwärts bis zu den Felsenhängen des Arcopag hinzieht. Trotz der Beschädigungen, die ihm widerfahren, als er in eine christliche Kirche unter dem Namen des Hagios Georgios umgewandelt wurde, bietet uns doch kein Tempel ein vollständigeres Beispiel für den dorischen Stil im fünften Jahrhundert. Die Benennung dieses Denkmals bleibt nichts desto weniger eines der schwierigsten Probleme für den Archäologen. Nur eines steht fest: der Tempel hat kein Recht auf die Bezeichnung als Theseion, die zum ersten Mal¹⁾ gegen Ende des 15. Jahrhunderts auftauchte und auf Fiktion und Glauben hingenommen wurde, bis Ross den Nachweis lieferte, auf wie schwache Argumente sie sich gründet²⁾. Das Theseion war durch Kimon erbaut worden, als er im Jahre 469 von dem Feldzug gegen die Insel Skyros heimkehrte und als Sieger die Gebeine des Theseus von dort nach Athen verbrachte³⁾. Es war das weniger ein Tempel als eine Kapelle (*σηνός*), umgeben von einer heiligen Einfriedigung (*τέμενος*), welche sich des Asylrechts erfreute, und wo man sich für die Ausloosung gewisser Beamten zusammenfand⁴⁾. Die Wände waren mit berühmten Gemälden geschmückt: zwei große Maler, Mikon und Polygnot, hatten hier den Kampf der Athener und Amazonen, eine Kentauromachie und den Theseus dargestellt, wie er den Ring des Minos aus der Tiefe des Meeres heraufbringt. Was die Lage des Theseion betrifft, so muss man es im nördlichen Stadttheil suchen, nicht weit von dem Gymnasium, welches Ptolemaios erbaute⁵⁾. Aber wenn die Schriftquellen und die Topographie es uns verwehren, das Theseion Kimon's mit dem uns beschäftigenden Tempel zu identificiren, welcher Name ist denn dem letzteren schicklicher Weise beizulegen? Wir können hier die zahlreichen darüber aufgestellten Vermuthungen nicht erörtern. Tempel des Ares, der Aphrodite, Herakleion in Melite,

1) Vgl. den Text des Anonymus von Paus bei C. Wachsmuth (Die Stadt Athen im Alterthum I, S. 742). Bemerkenswerth ist, dass Cynacius von Ancon's den Tempel Maistempel nennt. Inscr. seu epigrammata graeca et latina, Rom 1744, p. XIII, Nr. 96.

2) Ross, *τὸ Θησεῖον καὶ ὁ ναὸς τοῦ Ἀρεως*, 1838. Zweite deutsche Ausgabe. Das Theseion und der Tempel des Ares in Athen, Halle 1852.

3) Pausanias I, 17, 6.

4) Aristoteles *Ἀθηναίων πολιτεία*, S. 153, Edition Kenyon. Bekannt ist die Stelle bei Thukydides (VI, 61), wo von Milizen die Rede ist, welche die Nacht unter Waffen im Theseion verbringen.

5) Milchhofer hat die Frage zusammenfassend in Baumerster's Denkmälern im Artikel Athen, S. 170 behandelt.

Hephaisteion, alle diese Benennungen haben überzeugte Verfechter gefunden¹⁾ In Wahrheit wird sich das Problem nur durch Ausgrabungen lösen lassen. Bedenken wir, dass der Hügel, wo der Tempel sich erhebt, zu dem in der Nähe der Agora gelegenen Gau Melite gehört, so ist es gestattet, an jenes Herakleion zu denken, das an Stelle eines alten, mit einer Heraklesstatue von Agelaidas geschmückten Tempels erbaut worden war²⁾ Nach dem gegenwärtigen Stand unserer Kenntnisse besitzt diese Annahme noch die grösste Wahrscheinlichkeit.

Ist so der Name des Tempels stützig, so ist es die Zeit seiner Erbauung nicht minder. Ohne auf minutöse Vergleiche zwischen dem Parthenon und dem Tempel, für den wir der Bequemlichkeit halber den durch altes Herkommen empfohlenen Namen „Theseion“ beibehalten wollen, weiter einzugehen, darf man wohl behaupten, dass die beiden Denkmäler bis auf einige Jahre gleichzeitig sind³⁾ Die Verhältnisse, die Curvaturen erinnern an die des Parthenon, die Form der Säulen ist dieselbe, nur ein wenig schlanker. Es scheint, dass der Tempel noch der Verwaltungsperiode des Perikles angehört, und dass er möglicher Weise nur einige wenige Jahre nach dem Parthenon vollendet worden ist. Die Prüfung seiner Sculpturen widerlegt diese unsere Annahme nicht, im Gegentheil, sie bestärkt uns nur darin.

Von den Giebelfiguren ist nichts übrig. Aber die 0,83 m hohen und 0,78 m breiten Metopen aus parischem Marmor sind noch an Ort und Stelle, wenn auch mehr oder weniger verstümmelt⁴⁾ Nur

1) Als Aristempel nimmt ihn Ross *1 a O.*, S. 52 ff. in Anspruch, für die Bezeichnung als Tempel der Aphrodite tritt Lange, Haus und Halle, S. 67 ein. Curt Wachsmuth (*Die Stadt Athen im Alterthum I.*, S. 357—366) und Curtius (*Stadtgeschichte von Athen*, S. 122) erklären ihn für das Herakleion in Melite. Auch Gurlitt neigt zu dieser Ansicht (*Das Alter der Bildwerke und die Bauzeit des sogenannten Theseion in Athen*, Wien 1875, S. 95). Die Deutung als Hephaisteion, die zuerst von Pervanoglu (*Philologus* XXVII, S. 660) vorgeschlagen wurde, hat zuletzt, gestützt auf Angaben Dorpfeld's, Miss Jane E. Harrison (*Mythology and Monuments of ancient Athens*, London 1890, p. 114—119) vertreten. Die Ansicht, welche dem Tempel seine traditionelle Bezeichnung als Theseion wahren will, hat A. Schultz (*De Theseo*, Breslau, 1874) verfochten.

2) Schol. zu Aristoph. *Froschen* v. 501.

3) Gurlitt setzt die Erbauung kurze Zeit nach der des Parthenon, zwischen den Jahren 450 und 440, an (*Das Alter des sogenannten Theseion*, S. 78). Aber das Jahr 454, das er für den Parthenon annimmt, ist zu früh. Nach Dorpfeld (*Athen Mittheil.* 1884, S. 336) ist das Theseion ein klein wenig jünger als der Parthenon und gleichzeitig mit dem Tempel von Simon. Furtwängler (*Meisterwerke*, S. 72, Anm. 1) behauptet, das Theseion sei älter als der Parthenon.

4) Sie sind abgebildet in den *Monumenti inediti dell' Inst.* X, Taf. 43, 44, 58 und 59. Vgl. L. Julius, *Annali* 1877, S. 93, 1878, S. 193. Stuart hat ungenaue Zeichnungen davon in seinen

18 Metopen hatten eine Verzierung in Hochrelief erhalten, die 50 anderen waren im Zustand einfacher Marmorplatten geblieben. Eigentümlicher Weise hatte der Architekt alle sculptirten Metopen auf der Ostseite angebracht, zehn über der östlichen Fassade und je vier an jeder Seitenfront zunächst der östlichen Ecke. Wir wollen uns bei denen der Ostfassade nicht verweilen, ihre Reliefs sind abgesplittet und verstümmelt und haben kaum einige Umrisse auf dem Grund hinterlassen. Immerhin erkennt man, von Süden nach Norden, eine Reihe von Scenen, die den Thaten des Herakles entlehnt sind: den nemeischen Löwen, die leinaische Hydia, die kerynitische Hindin, den erymanthischen Eber, die Pferde des Diomedes, den Kerberos, den Kampf mit der Amazonenkonigin, den Stier mit Geironeus (auf zwei Metopen vertheilt), endlich Herakles mit einer der Hesperiden. Es wäre von Interesse, zu untersuchen, wie der attische Bildhauer diese schon an den Metopen von Olympia abgebildeten Gegenstände seinerseits behandelt hat, leider ist es bei dem Zustand der Metopen unmöglich, einen derartigen Vergleich anzustellen.

Dagegen bieten uns die acht Metopen der Nord- und Südseite ausgezeichnetes Material für eine Würdigung. Die Gegenstände sind hier der Theseuslegende entlehnt, jenem Cyklus von Thaten und Abenteuern, welcher aus Theseus eine Art von attischem Herakles macht. Eine schon alte Kunsttradition hatte diese Gegenstände in ihren Hauptzügen festgelegt. Die Vasenmaler aus der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts, Euphromios, Duris und ihre Zeitgenossen, hatten aus dieser Quelle geschöpft, und man kennt die schöne Euphromiosschale, wo eine Reihe von Episoden den Cyklus des attischen Helden wie im Auszug zur Darstellung bringt¹⁾. Aber wir wissen durch die Entdeckungen von Delphi, dass auch die attische Plastik sich schon früher an dem nämlichen Vorwurf versucht hatte. Die Metopen am delphischen Schatzhaus der Athener, die zwischen 480 und 470 gearbeitet wurden, tragen eine Reihe von Darstellungen, welche eine „Theseis“ ergeben, sie sind gerade wie am

Antiquities of Athens III, pl. 6, 13 publient. Einige Metopen der Nord- und Südseite sind in Brunn's Denkmälern, Nr. 152—153 abgebildet.

1) De Witte, *Monuments grecs* 1872, pl. 1 und 2. Vgl. Klein, *Euphromios*, S. 182 und für die Ähnlichkeit zwischen den Metopen und den Vasenbildern Walther Müller, *Die Theseusmetopen vom Theseion zu Athen in ihrem Verhältnisse zu Vasenmalerei*, Göttingen 1888.

Theseion mit einer „Herakleis“ zusammengestellt¹⁾ Man erkennt dort mehrere der Episoden, welche auch die Bildhauer des Theseion behandeln, diese waren sicher nicht ohne Kunde vom Werk ihrer Vorgänger

Beginnen wir an der Südostecke, so ist die Reihenfolge der Gegenstände auf der Südseite die folgende 1 Der Kampf mit

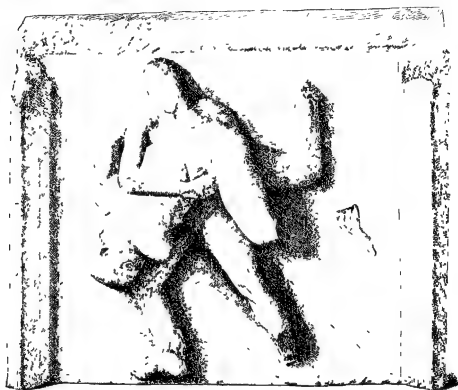


Fig. 57. Theseus Kampf mit Kerkura Metope ci Theseion, Südseite

dem Minotauros, ein richtiger Athletenkampf, bei dem das Ungethum den einen Fuss auf den Schenkel seines Gegners setzt, ihn mit dem rechten Arm umschlingt und mit gesenktem Haupt wuthend anfallt. 2. Der Stier von Marathon, den Theseus bandigt, um ihn lebendig gefangen zu nehmen; er stemmt dabei ein Knie gegen den Hals des Thieres²⁾ 3 Theseus und Sinis 4 Theseus und Prokrustes, diese beiden letzten Metopen sind sehr beschädigt

1) Homolle, Bull de corresp. hellén. XVIII, 1894, p. 182, und Gazette des Beaux-Arts, 1. März 1895, p. 280

2) Mon. mod. X, pl. 43, 1 Brunn, Denkmaler, Nr. 152,

Auf der Nordseite, der Ecke zunächst, sehen wir 5 Theseus und Periphetes. Der Held hat Periphetes, den Sohn des Hephaistos, der das Gebiet von Epidauros verheerte und die Vorbeikommenden mit Keulenschlägen medischlug, bereits zu Boden geworfen, das Leben des Gestuizten hängt von der Gnade des Halbgottes ab. 6 Theseus und der Arkadier Kerkyon (Fig 37)¹⁾, in der Theseus-

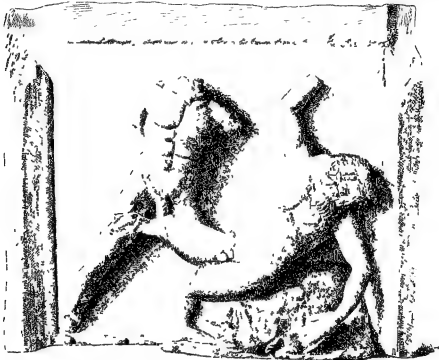


Fig 38 Theseus im Kampf mit Skiron Metope am Theseion, Nordseite

legende bildet dieser Kampf das Pendant zum Kampf des Herakles mit Antaus. Der Bildhauer hat den Moment gewählt, wo Kerkyon, hochgehoben von den kraftigen Armen des jungen Helden, den Boden unter den Füssen verliert und sich verzweifelt in der Luft dem siegreichen Gegner zu entwenden sucht. Die Energie der Ausführung, die verschlungenen Bewegungen, das Alles trägt dazu bei, aus dieser Metope ein beachtenswerthes Stück der Athletensculptur zu machen. 7 Theseus und Skiron (Fig 38)²⁾. Der Rauber, den auf seinem Felsensitz schon alle seine Kraft verlässt, hat das

1) Mon. med. X, Taf. 44, 2 Brunn, Denkmäler, Nr. 153

2) Mon. med. X, Taf. 44, 3 Brunn, Nr. 153

brutale Aeussere, das wir bei den Kentaurien zu Olympia und an den ältesten Parthenonmetopen fanden¹⁾ Die Episode mit der kommyonischen Sau²⁾, eine duftige und leere Komposition, die aufrechte Gestalt des zum Angriff ausholenden Theseus und die sich drohend auf den Hinterbeinen erhebende Sau mit ihren schweren Eutern füllen nur nothdürftig den Raum (Fig. 39)

Wenn wir den Stil der Theseusmetopen zu bestimmen versuchen, so überrascht uns vor Allem ein sehr stark ausgeprägter Charakterzug dieser Stil verdankt dem Einfluss der Malerei nichts, dagegen steht er mit der Athletenbilder schaffenden Plastik in sehr enger Beziehung Die sehr starke Ausladung des Reliefs, die Vorherrschaft des Nackten, die fast bedeutungslose Rolle, welche der Gewandung zugewiesen ist, Alles trägt dazu bei, diesen Zusammenhang zu beweisen, und man begreift so, warum es der Komposition trotz der geringen Grösse der Bildfläche an Fülle fehlt, warum sie geradezu duftig erscheint Wir haben diesen Eindruck schon empfangen, als wir die ältesten Parthenonmetopen musterten, die uns von einer dem Aischyros noch sehr nahestehenden Tradition abhängig erschienen Gewisse Aehnlichkeiten bestärken diesen Eindruck noch Prüfen wir z. B. den Kopf des Kerkyon, wo das Haupthaar glatt geblieben ist, betrachten wir ferner den gewöhnlichen, brutalen Ausdruck im Gesichte des Skiron beide Figuren rufen uns die Typen und die Technik der alten Parthenonmetopen ins Gedächtniss Offenbar haben wir es mit einer Gruppe von Denkmälern zu thun, die aus derselben Schule stammen und gleichzeitig entstanden sind Man darf ohne Bedenken hier wie am Parthenon das Werk von Künstlern erkennen, deren Lehrmeister älter als Phidias waren und von seinem Einfluss unberührt blieben²⁾ Wir mochten glauben, dass die Bildhauer des Theseion die Metopen um dieselbe Zeit ausführten, wo am Parthenon jene älteren Meister arbeiteten, die noch an der Kunstübung des Hegias und Kritios festhielten

Zu der Annahme, dass die Vollendung des Tempels später fällt als die des Parthenon, berechnete uns, wie wir sahen, die Prüfung der architektonischen Formen Man konnte sich auf andere Weise

1) Mon. med. X, Taf. 44, 4. Brunn a. a. O., Nr. 152

2) Julius bringt sie mit der Schule des Myron in Zusammenhang (Le Metope del tempio di Ieseo, Annali 1878, p. 202). Aber die Entdeckung der Metopen vom Schatzhaus der Athener in Delphi zeigt, dass dieser Stil älter ist als Myron

den Stilunterschied, der die Metopen vom Fries des Theseion trennt, nicht erklären. Der noch an seiner Stelle befindliche Fries bildet kein zusammenhängendes Band um die ganze Cellamauer. Auf die Ost- und Westfront beschränkt, läuft er an dem Gebalk entlang, das über den inneren Säulen des Pronaos und Opisthodomis ruht. Merkwürdiger Weise ist er an den beiden Fassaden von verschiedenen

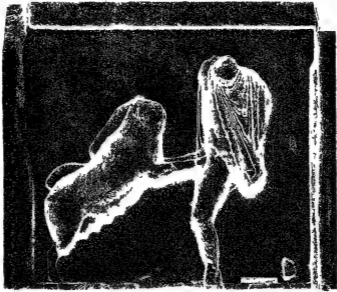


Fig. 39 Theseus und die lomvionische Sau. Metope im Theseion, Nordseite.
Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur“

Länge, während er im Westen mit den Anten der Cella abschneidet, zieht er sich im Osten an dem verlängerten Gebalk bis zu der äusseren Säulenstellung hin und überruft den an der Rückseite um ein Sechstel seiner Länge¹⁾

Auf dem östlichen Fries ist ein Kampf zwischen griechischen Kriegen und irgendwelchen Gegnern dargestellt, die keine anderen Waffen als Felsblöcke zu besitzen scheinen. Von allen vorgeschlagenen

1) Ueber die Anordnung des Frieses vgl. Baumeister, Denkmäler, Taf. LXXXIII, Stuart und Revett, Antiquities of Athens III, pl. 14 (die Abbildungen sind bei Baumeister a. a. O. Fig. 1867 bis 1870, S. 1782 f. wieder abgedruckt) und Ancient Marbles IX, pl. 12—20. Zum Ostfries gibt O. Müller in seinen Denkmälern der alten Kunst I, 109 Umrisszeichnungen. Gute Abbildungen bringt zum ersten Mal Brunn, Denkmäler, Nr. 406—408.

Erklärungen befriedigt die älteste, die von Othried Müller, immer noch am meisten Müller erkennt darin den Kampf der von Theseus geführten Athener gegen die Pallantiden, ein Riesengeschlecht, das von Pallas, dem Sohn des Königs Pandion, herstammte¹⁾ Uebrigens besitzt der Vorgang selbst für uns geringere Bedeutung als der Stil und die Komposition. Denn man findet hier ein Verfahren in der Anordnung und in der Ausführung, welches von dem bei den Metopen beobachteten merkwürdig verschieden ist. Der sehr zusammengedrangte Fries zerfällt in drei Theile: eine Hauptszene und zwei nebensächliche Episoden. Im Mittelpunkt ist ein wuthender Kampf entbrennt: die Athener greifen die Pallantiden, welche weichen und von denen mehrere am Boden liegen, mit grossem Nachdruck an, Theseus allein bietet nicht weniger als dreien seiner Feinde die Stirn. Auf der seitlichen Darstellung zur Linken sieht man, wie ein Athener einen in die Knie gesunkenen Gegner fesselt, während andere sich um ihn drängen. Zur Rechten ist eine entsprechende Szene: die Sieger führen einen Gefangenen davon und errichten ein Tropaion. Aber hauptsächlich ziehen die beiden Gruppen, welche die Mittelszene von den seitlichen Darstellungen trennen, unsere Aufmerksamkeit auf sich: denn diese auf Felsen sitzenden Gestalten sind offenbar Gotter, links Athene, Hera und Zeus (Fig. 40), rechts Poseidon, Demeter und Dionysos oder Apollon. Wir begegnen also hier demselben Gedanken, wie am Ostfries des Parthenon, demselben Kompositionsverfahren, welches die Gotter als Zuschauer des Vorgangs in den Hintergrund rückt, und die ungezwungene Haltung der Götter, ihre vornehme und schlichte Art verrath uns, dass der Bildhauer die entsprechenden Gestalten am Parthenon kannte. Uebrigens bekundet auch in den Kampfszenen das Aufsuchen dramatischer Gegensätze, das Stürmische in den Bewegungen, die wirkungsvolle Anordnung der Gewänder, die malerische Andeutung des Geländes den Einfluss des neuen Stils, welcher in den letzten Jahren des fünften Jahrhunderts und auch weiterhin die Oberhand gewinnen sollte.

Der Gegenstand des Westfrieses, der Kampf zwischen Lapithen und Kentauren, gehört zu den landläufigen Vorwürfen der monumen-

1) O. Müller, *Kunstarch. Werke* IV, 1. Vgl. Plutarch, *Theseus* 13. Braun sieht darin den Kampf der Athener gegen Eurystheus bei den Skironischen Felsen (Sitzungsbericht der bayer. Akad. 1874, II, S. 51), nach Lolling waren Ion und die Athener dargestellt, wie sie die Eleuterer zurückweisen (Gotting. Gelehrte Anzeigen 1871, S. 17).

talen Plastik. Gleichwohl müssen wir etwas dabei verweilen, denn er bietet Analogien zu den Parthenonmetopen, welche nicht zufälliger Natur sind, vielmehr werthvolle Anhaltspunkte liefern. Eine dieser Friesgruppen, einen Kentauren darstellend, der eben auf einen gefallenen Lapithen losschlagen will (Fig. 41), ist eine offenbare Wiederholung der Parthenonmetope N₁ IV. Und durch die Südmetope XXVIII kennen wir auch schon den triumphirend davontrabenden Kentauren mit dem Lowen- oder Pantheifell über dem linken Arme¹⁾. Man bedenke übrigens, dass es sich hier um einen



Fig. 40. Göttergruppe aus dem Ostfries des Theseion
Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur“

Fries handelt, bei dem alles zusammenhangt und nicht in Einzelbilder zerschnitten ist wie bei den Parthenonmetopen, und dass in Folge dessen der Bildhauer auch anderweitig, so z. B. in der von Mikon auf die Wände des kimonischen Theseion gemalten Kentauromachie, seine Muster suchen konnte. Dort fand er möglicher Weise das Vorbild zu jener so merkwürdigen Gruppe des unverwundbaren Lapithen Kaineus, den zwei in heraldischer Symmetrie gruppirte Kentauren anfallen und unter dem Gewicht eines gewaltigen Felsen soeben erdrücken, die Beine des Unglücklichen sind bereits in der rings um ihn aufgeschichteten Erde verschwunden (Fig. 42). Vielleicht hatte Mikon diese schon der alten griechischen Bildhauerei gelaufene Gruppierungsweise²⁾ in seinem grossen Fresko-

1) Ancient marbles IX, pl. 19

2) Vgl. darüber Loschke's Aufsatz über Bildliche Tyadithon in den R. Kekule gewidmeten Bonner Studien (Berlin, 1890), S. 248

gemalde zur Verwendung gebracht, da sie auch zu Phigalia und am lykischen Fries vom Heroon zu Trisso wiederkehrt, so ist anzunehmen, dass sie auf ein sehr bekanntes Original zurückgeht



Fig. 41 Kentaurenaiche Bruchstück vom Westfries des Theseion

Wir dürfen unbedenklich diese Bildhauer am Theseion mit der Kunstrichtung des Phidias in Zusammenhang bringen, stehen sie doch unmittelbar unter dem Einfluss der Parthenonmetopen und entsprechend dem Beispiel, welches die Werkstatt des grossen attischen Meisters gab, verstehen auch sie es, die dekorative Plastik durch Anleihen bei den grossen Werken der Malerei zu bereichern. Auch noch andere Anzeichen erlauben es, den Fries des Theseion später als die Vollendung des Parthenon anzusetzen: durch die kraftvolle Linienführung und die starke Ausladung des Reliefs gehört er schon der Friesgattung an, welche wir demnächst am Tempel der Athena Nike finden werden, er bildet den Uebergang zwischen dem

Parthenon und den Werken der Nachfolger des Phidias und kann uns wohl eine Vorstellung davon geben, wie in den letzten Jahren der perikleischen Verwaltung, d. h. also ungefähr in den Jahren 438 bis 432, die Plastik sich weiter entwickelt hat.

Ausserhalb Athens bietet uns der Athenatempel auf Sunion ein weiteres Zeugnis für die reiche Kunstthätigkeit, die in Peri-

kles' Zeit zu Athen herrscht. Man kannte längst die berühmten Ruinen dieses Gebäudes, Ausgrabungen, die im Jahre 1884 vorgenommen wurden, haben ihn vollständig freigelegt¹⁾ Durch diese Nachforschungen liess sich ermitteln, dass der einige Jahre nach dem Parthenon vollendete Tempel sich auf der Stelle eines viel älteren Gebäudes erhob, auch gelang es, die Ueberreste seines Frieses durch einige neue Bruchstücke zu ergänzen²⁾ Unglücklicher Weise sind die dreizehn Platten desselben zu verstümmelt, als dass es sich lohnte, auf eine Beschreibung derselben einzugehen. Einige Bruchstücke einer Gigantomachie und Kentauiromachie, andere mit Thaten des Theseus beweisen, dass die Künstler aus jener unerschöpflichen Fundgrube geschöpft haben, welche Polygnot's und Mikon's Fresken der Sculptur darboten. Man kann auch hier wider beobachten, welche begeisterte Aufnahme diese durch eine neue Auffassung der Compositions-gesetze ver-



Fig. 42 Kentauiromachie Bruchstück vom Westfries des Theseion

1) Die Ausgrabungen wurden vom deutschen archaologischen Institut zu Athen veranstaltet. Vgl. darüber Dörpfeld, Athen Mittheil IX, 1884, S. 324, Taf. XV und XVI.

2) Fabricius, Athen Mittheil IX, 1884, Taf. XVII, XVIII, XIX. Einige Fragmente, die man schon früher kannte, sind abgebildet in der Expédition de Moree III, pl. 33 und 35. Vgl. K. Lange, Athen Mittheil VI, S. 233. Der Stil des Frieses ist sehr verwandt mit dem der Theseionmetopen. Furtwängler äussert die Vermuthung, er könnte dem älteren Tempel zugehören (Meisterwerke, S. 72, Anm. 2).

jungten Motive allenthalben fanden, die Unbedenklichkeit, mit der die Künstler sie immer von Neuem wiederholen, ist ein sehr bezeugtes Zeugniß für die Einheit, die in Bezug auf künstlerischen Geschmack bei den attischen Bildhauern dieser Epoche herrschte

§ 2 DIE SCULPTUREN DES ERECHTHEION

Die politische Geschichte Athens, von 431 bis zum Ende des Jahrhunderts, erklärt zur Genüge das jetzt eintretende langsamere Tempo in der Ausführung jener künstlerischen Unternehmungen, welche die Jahre des friedlichen Gedeihens verherrlicht hatten. Die ersten Feindseligkeiten des peloponnesischen Krieges im Frühling 431, die Pest von 430, die wiederholten Einfälle der Spartaner in Attika, das Missgeschick auf der sicilischen Expedition von 413, alle diese Ereignisse machen es begreiflich, dass die Zeit für grosse künstlerische Schöpfungen vorbei ist. Gleichwohl hort das Interesse der Athener für ihre Akropolis und deren Denkmale nicht auf. Der heilige Fels, der durch Perikles ein wahrhaftiges, von Menschenhand geschaffenes Kunstwerk geworden, bleibt nach wie vor der Gegenstand ihrer liebevollsten Fürsorge. Kaum ist ein Erfolg eintreten, so erwacht dort die Thätigkeit wieder, die Wiederaufnahme der Arbeiten kennzeichnet die Perioden des Friedens und der belebten Hoffnung, wie andererseits die Schicksalsschläge die Arbeiten jederzeit plötzlich zum Stillstand bringen. So zeigt vor Allem die Geschichte des Erechtheion, das während des peloponnesischen Krieges erbaut wurde, aufs deutlichste, bis zu welchem Grade die Kunst unter den Rückwirkungen des Volkerringens leidet, bei dem Athens Zukunft auf dem Spiele steht.

Der Raum, den das Erechtheion bedeckte, war seit langer Zeit durch religiöse Tradition geweiht. Die Felspalte, welche der Dreizack Poseidon's aufgerissen hatte, die Salzwasserlache, der heilige Oelbaum, den die Perser vergebens zu zerstören versucht, machten aus diesem Theil des Felsplateaus in vorzüglichem Sinn eine heilige Stätte. Hier wurde denn auch das neue Heiligthum erbaut, es war bestimmt, den alten Tempel mit der doppelten Cella, der so schwer unter der persischen Invasion gelitten hatte, zu ersetzen. Das Erechtheion wird unter den von Perikles errichteten Gebäuden nicht aufgeführt, man hat schon längst ermittelt, dass es erst der Zeit nach

dem Tode des grossen Staatsmannes angehört. Neuerdings gelang es Furtwängler¹⁾, die Geschichte des Baus in sehr bestimmten Umrissen wieder herzustellen. Die Erbauung des neuen Heiligthums war gewiss durch den Geist der Reaction, die gegen die Pläne des Perikles sich auflehnte, eingegeben worden, sie war das Werk der von Nikias geleiteten konservativen Partei. Das Erechtheion sollte nur eine Art von Verjüngung des alten Tempels sein, welcher in seiner provisorischen Erneuerung der Mittelpunkt des Athene- und Erechtheuscultus geblieben war, ganz nahe bei den Grundmauern desselben, über die er zum Theil übergiess, sollte er seinen Platz finden, er sollte in seiner Mauerung die heiligen Male und das alte Holzdol der Athene umschliessen. Auch nannte man ihn, obgleich er durchweg neu war, den „alten Tempel“ (*ὁ παλιός ὁ ἀρχαῖος*). Er war noch nicht ganz vollendet, als man sich beeilte, das hochverehrte Xoanon darin aufzustellen²⁾.

Während der ersten Jahre des peloponnesischen Krieges hatte man nicht Musse genug, um die Arbeiten zu beginnen. Aber von 421—413, während der ruhigen Jahre, welche auf den Frieden des Nikias folgten und dem Unglück der sicilischen Expedition vorangingen, wurden sie mit Nachdruck gefordert³⁾. Diese Zeit der Ruhe „nach dem Krieg der zehn Jahre“⁴⁾ bedeutet eine künftige Wiederaufnahme der künstlerischen Thätigkeit. Die Verluste von 413 haben dann eine vierjährige Unterbrechung der Arbeiten am Erechtheion zur Folge. Im Jahre 409, als unter dem Aichontat des Diokles der Erfolg des Alkibiades zu Kyzikos den Athenern wieder Vertrauen eingefloßt und neue Hoffnung in ihnen geweckt hatte, nahm man das Werk wieder in Angriff. Gerade in diesem Jahre wurde eine Commission von Epistaten beauftragt, den Stand der Arbeiten aufzunehmen und ein Verzeichniss darüber aufzustellen, das in werthvollen epigraphischen Texten auf uns gekommen ist⁵⁾. Wir ent-

1) In einem beachtenswerthen Kapitel seiner Meisterwerke, S. 192—199.

2) Auf attischen Inschriften wird das Erechtheion mit folgenden Namen bezeichnet: *εὐνὸς ὁ ἐν πόλει ἐν ᾧ τὸ ἀρχαῖον ἄγαλμα*. Corpus inscr. attic. I, 322, 1. Anderwärts wird es „der alte Tempel der Athena Polias“ (*τὸν παλιὸν τὸν ἀρχαῖον τῆς Ἀθηνᾶς τῆς Πολιάδος*), Corpus inscr. attic. II, 464, 6) genannt.

3) Michaelis, Athen Mittheil. XIV, S. 363.

4) *τὸν δεκαετῆ πόλεμον* (Thukydides V, 25).

5) Corpus inscr. attic. I, 322. Newton, Ancient Greek inscr. in the Brit. museum I, Nr. 35.

Vgl. Choisy, Études épigraphiques sur l'architecture grecque, l'Erechtheion, p. 88, inscr. II.

nehmen demselben, dass der Rohbau beinahe beendet war und die Mauern bis zur vorletzten Quaderschicht aufrecht standen. Eine leider unvollständige Fortsetzung der Baurechnungen belehrt uns ausserdem über das Detail der in den Jahren 409, 408 und 407 ausgeführten Arbeiten¹⁾, man vollendete damals die Cannelierung der Säulen, deckte die Dächer ein, bemalte die Giebelschlagen enkaustisch und meisselte und versetzte die Friesfiguren. Der Tempel war beinahe vollendet, als eine Feuersbrunst im Jahre 406 einige Theile desselben zerstörte. Man weiss, welche Gründe damals eine unmittelbare Erneuerung verhindern mussten. Die äusserste Kraftentfaltung, die man im Jahre 406 bei den Arginusen machte, die denkwürdige Niederlage von Argospotamoi, welche im Jahre darauf die Stadt den entscheidenden Stoss versetzte, die Belagerung Athens durch die Truppen des Pausanias und Lysander lassen es begreiflich genug erscheinen, dass der Tempel bis 395 als halbe Ruine liegen blieb. Erst in diesem Jahr, unter dem Archontat des Diophantes, erneuerte man die von der Feuersbrunst beschädigten Bauthetheile²⁾.

Die innere Raumvertheilung im Erechtheion ist lange ein viel umstrittenes Problem gewesen³⁾. Sie ist heute ganz klar gelegt. Furtwängler hat mit der grössten Schärfe erwiesen, dass sie, nur in kleineren Verhältnissen, die Vertheilung der Räume im „alten Tempel“ wiederholte. Nach Osten liegt die grosse Cella der Athena (*ὁ ναὸς τῆς Πολιάδος*)⁴⁾, eine Säulenhalle ist ihr vorgelagert. Der Raum in der Mitte des Gebäudes zerfiel in zwei Kammern, eine nördliche und eine südliche⁵⁾. Die nördliche umschloss die Salzwasserlache und den Altar des Poseidon-Erechtheus und stand in Verbindung

1) *Corpus inscr. attic.* I, 324. Choisy a. a. O., p. 115, inscr. VI. Diese wie die vorher erwähnten Texte sind bei Michaelis in der neuen Ausgabe von Otto Jahn's *Pausanias descriptio aedis Athenarum*, Bonn 1880, S. 44 abgedruckt. Neue, 1888 gefundene Fragmente hat Julius Ueber das Erechtheion, *Mithteil.* XIV, S. 349—366 besprochen. Vgl. *Lektion uqz* 1888, S. 7.

2) Choisy a. a. O., p. 136. Vgl. *Hermes* II, S. 21.

3) Die Zahl der auf das Erechtheion bezüglichen Forschungen ist sehr ansehnlich. Wir erwähnen unter anderen die schon alten Werke von Inwood (1827) und Quast (1840), unter den neueren Das Erechtheion von Fergusson, Leipzig 1880. Ausserdem sind zu beachten L. Julius, Ueber das Erechtheion, 1878, Fowler in den *Papers of the American School* I, 1882—1883, Jane E. Harrison, *Mythology and Monuments of ancient Athens*, p. 483 ssq. Der von Beulé (*L'Agora de l'Athènes* II, S. 216 ff.) mitgetheilte Aufsatz beruht auf der Reconstruction von Tétaz, welche in der *Ecole des Beaux-Arts* aufbewahrt wird. Vgl. Tétaz, *Revue arch.* 1851, p. 1—12.

4) *Pausanias* I, 27, 1.

5) Dies ist das *ὄψημι δειλόν*, von dem *Pausanias* I, 26, 5 spricht.

mit der Hohle im Felsgrund unter dem Nordportal, wo man die Spuren des Diezacks zeigte. Die südliche Kammer war für den Cultus des Heros Butes bestimmt. Der Vorraum im Westen, zu dem die Nordhalle den Zutritt vermittelte, hieß Kekropion, eine Treppe und eine Pforte setzte ihn mit der südlichen Vorhalle der Karyatiden in Verbindung. es ist das die Halle, welche die Inventare von 409 mit dem Namen *ἡ πρόβασις ἢ πρὸς τῇ Κεκροπίῳ* bezeichnen¹⁾. Ein Unterbau, welcher einen hohen Stylobat oder vielmehr eine Stützmauer trägt und als oberer Abschluss ein Gesims mit Eierstabverzierung besitzt, sechs Statuen junger Mädchen, welche an Stelle von Säulen ein leichtes ionisches Gebälk stützen, das mit Zahnschnitt- und Palmettenmuster verziert ist, endlich eine marmorne Cassetten- decke, das sind die Hauptbestandtheile dieser merkwürdigen Anlage, die eine der originalsten und ansprechendsten Schöpfungen der attischen Architektur darstellt (Fig. 43)²⁾. Diese Art von Loggia, die so nach dem Innern der Burg sich öffnete und insgesamt von Luft und Licht umfluthet war, ist zweifellos für die mit dem Cult der Athena Polias betrauten Frauen und jungen Mädchen reservirt gewesen, sie war wie ein Balkon, von wo die jungen Airhephoren, welche einer strengen Clausur unterworfen waren, an den Festtagen das Schauspiel der Festzüge genossen und mit den Augen dem dem- langsame und rhythmischen Schritt der Processionen folgen konnten³⁾.

Schon oft hat man die bekannte Vitruvstelle angeführt und erörtert, wo der Ursprung des Namens „Karyatiden“ erklärt wird³⁾. Nach den griechischen Quellen, welche die lateinische Schriftsteller benutzt, soll dieser Name mit der peloponnesischen Stadt Karya zusammenhängen. Zu Zeit der Perserkriege hatten die Bewohner von

1) Corpus inscr. attic. I, 322

2) Die schwersten Beschädigungen erlitt das Gebäude beim Bombardement von 1687. Altes Stuart und Revett im 18. Jahrhundert zeichneten, waren von sechs Karyatiden noch fünf erhalten (Antiquities of Athens II, pl. 19, 30 und 33). Die sechste war zerbrochen, ihr Rumpf hat sich im Jahre 1837 wiedergefunden und ist im Jahre 1846, als die Galerie auf Kosten der französischen Regierung unter der Aufsicht Pascal's restaurirt wurde, wieder an ihren Platz gestellt worden. Im demselben Jahre wurde diejenige Karyatide, welche durch Lord Elgin entführt worden war, durch eine aus London gesandte Thunopie ersetzt.

3) [Länder können wir die ansprechende Vermuthung, welche in diesem Satze von Collignon so fein entwickelt wird, nicht gelten lassen, die Brüstung der Loggia ist zu hoch, als dass man über sie hinaus ins Freie hätte schauen können. Auch fehlt es im Innern an Platz.]

3) Vitruv. I, 1, 5

Karya gemeinsame Sache mit den Barbaren gemacht. Die Griechen züchtigten sie grausam dafür, ihre Weiber wurden in die Sklaverei geschleppt, um die Schmach dieser Züchtigung zu verewigen, „brachten die Architekten dieser Epoche die Bilder dieser Frauen an den öffentlichen Gebäuden an und liessen sie Lasten tragen, sie wollten, dass die Erinnerung an die Missethat und Bestrafung der Karyaten auf die Nachwelt sich fortpflanze“. Diese Legende klingt sehr verdächtig, mit besserem Recht hat man an die jungen Lakonierinnen erinnert, die nach Karya zogen, um der Artemis zu Ehren die „Karyatidentänze“ aufzuführen¹⁾. Sicher ist, dass in Attika im fünften Jahrhundert die Bezeichnung Karyatiden im Volksmund nicht gebräuchlich war, denn in den Baurechnungen vom Erechtheion werden die Karyatiden einfach als „Mädchen“ (*ai νεῖται*) bezeichnet.

Man fragt sich unwillkürlich, ob die Idee, architektonischen Stützen die Form weiblicher Statuen zu geben, schon bekannt war, oder ob den Bildhauern das Erechtheion die Ehre der Erfindung gebührt²⁾. Die neuen Entdeckungen zu Delphi berechtigen zu der Behauptung, dass die Karyatiden der Akropolis Vorbilder besaßen nicht weit vom Schatzhaus der Siphnier haben nämlich die Grabungen die Bruchstücke von vier archaischen, überlebensgrossen Karyatiden zu Tage gefordert³⁾. Die Köpfe, in Bezug auf Ausdruck und Haarbehandlung denen der archaischen Statuen auf der Akropolis verwandt, tragen eine Art von Korb (*καλῶς*), der mit Relief geschmückt ist und dessen Aufgabe offenbar darin besteht, einem Gebälk als Stütze zu dienen. Bei zweien dieser Figuren lief die Verzierung rings um den Kalathos das waren die Eckfiguren, bei den beiden anderen erstreckte sich der Reliefschmuck nur auf die halbe Rundung das waren also Figuren aus der Mitte. Noch sei bemerkt, dass an einem der erhaltenen Köpfe der Uebergang von dem Kalathos zur Frisur durch ein mit Herzlaub geschmücktes Band vermittelt wird, eine zarte Andeutung des architektonischen Charakters, welchen die Statue besitzen sollte. Das Princip war also schon in Delphi gefunden und angewandt, wir werden aber sehen,

1) Vgl. was Rayet in den *Monuments de l'art antique* zu Tafel 40 und 41 bemerkt.

2) Man erinnert hier gern an die Atlanten am Tempel zu Agrigent, aber zwischen der Bildung der Karyatiden und Atlanten besteht nur eine sehr entfernte Verwandtschaft.

3) Homolle, *Bull. de corresp. hellén.*, 1894, p. 194—195.

dass die Attiker es kühn weiter entwickelten und die vollendetste Form für die Caryatide fanden

Vertraut wie wir heute mit diesem classischen und alltaglich gewordenen Gebilde sind, bedarf es für uns eines gründlichen Nach-

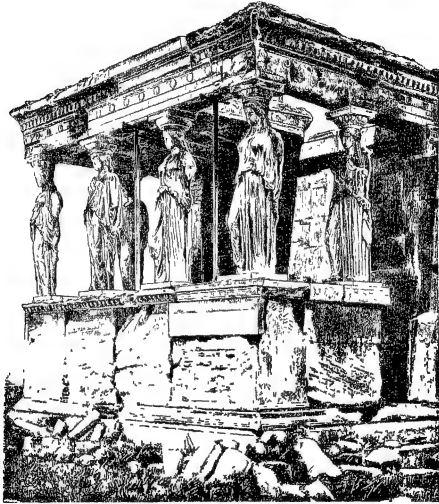


Fig. 13. Die Caryatiden des Erechtheion

denkens, um zu würdigen, wie viel Takt und Geschmack der Bildhauer und Architekt nöthig hatten, um so widersprechenden Anforderungen zu gleicher Zeit gerecht zu werden. galt es doch einerseits der Stütze materielle Haltbarkeit zu verleihen und die Vorstellung von Kraft und Widerstandsfähigkeit durch sie zu erwecken, andererseits aber lag die gebieterische Nothigung vor, die Eleganz

und so zu sagen Weichheit zu wahren, welche der weiblichen Gestalt eigen ist. In dieser Hinsicht ist die Halle der *κόραι* ein iones Meistestück der Kunst und weisen Berechnung. Während eine viereckige, den Statuen untergeschobene Platte es ermöglicht, der Stütze eine grössere Höhe zu geben, ohne ihre Proportionen ungebührlich zu steigern, besteht das Kapital nur aus einem schlichten Echinus. Ein Eierstabmuster, das diesem Echinus eingemeisselt ist, lässt ihn noch leichter erscheinen, er ruht zudem auf einem kissenartigen Wulst, welcher sein Gewicht noch vollends aufzuheben scheint. Das Gebälk selbst ist sehr leicht gehalten, sein Gewicht belastet nur wenig diese Jungfrauen, die in ihrer aufrechten, unbeweglichen Haltung mit dem leicht gebogenen Spielbein an die Kanephoien des Panathenäenzuges erinnern, die an irgend einem Haltepunkt der Procession zum Stillstand gekommen. Diese leise Biegung des Knies lässt die ganze Gestalt in feiner gebogener Linie sich aufbauen, wodurch das Steife in der Stellung gemildert wird, ausserdem hat der Künstler damit in geistvollster Weise dem Rechnung getragen, dass wir unwillkürlich die Widerstandskraft der Stütze abschätzen. Drei von den Karyatiden, die zur Rechten, biegen nämlich das rechte Knie, das Körpergewicht ruht bei ihnen auf dem linken, nach aussen gekehrten Bein, und eben auf dieser linken Seite erinnern die langen Steifalten des Gewandes an die feinen Canneluren einer ionischen Säule. Betrachten wir dagegen die Figuren linker Hand, so ist bei ihnen die Haltung die umgekehrte: das gebogene Bein ist nach innen gekehrt, und so bemerkt das Auge, wenn es den äusseren Umrissen der Statuen entlang läuft, nur volle und feste Linien, die nur durch die leichte Ausbiegung der Hüfte ein wenig aus der Richtung gebracht werden und eben dadurch geschickt an die übliche Ausbauchung (*ἐστρασις*) der Säule gemahnen.

Indem sich die Sculptur in so verstandnissvoller Weise der Architektur anpasste, verzichtete sie gleichwohl nicht auf ihre Rechte. Man kann diejenige Karyatide, welche Lord Elgin nach London gebracht hat, von allen Seiten betrachten: aus ihrem Rahmen gerissen, getrennt von ihren Genossinnen, bleibt sie nichts desto weniger ein bewunderungswürdiges Kunstwerk (Fig. 44)¹⁾. Man kann natürlich

1) Ancient marbles IX, pl. 6. Rayet, Monuments de l'art antique I, pl. 40, vgl. Catalogue of Sculpture in the Brit. Museum 1892, p. 233, Nr. 407.

über ihre Bestimmung nicht zweifeln mehrere Einzelheiten wurden, auch abgesehen vom Kapital, genügend daran erinnern. Wenn die uppige Fülle des Haares sich in Flechten um das Haupt legt und in breiter Masse in den Nacken fällt, so soll dadurch die Grundfläche für das Kapital verbreitert und die Halsdicke verstärkt werden. Aus demselben Grund musste der Bildhauer einer alten archaischen Darstellungsweise die Locken entlehnen, welche auf die Schultern fallen und der Frisur grössere Fülle verleihen, er hat auch die ausladenden Formen des Oberkörpers kraftig angeben müssen. Aber was wurde in der Erscheinung betrifft, sind diese jungen Mädchen entschieden die Schweestern der Kanephoren am Parthenon. Sie theilen mit ihnen den langen dorischen Chiton mit geraden Falten, den um die Taille ein Gürtel umschliesst; sie haben von ihnen das Auftreten, die reservirte Haltung, und mit derselben keuschen Anmuth wie jene bieten sie den Blicken ihre nackten, unbeschäftigt am Körper herabsinkenden Arme dar. Wir erkennen in ihnen auf den ersten Blick den Stil der Phidiasischen Schule wieder, nur eine gewisse Vorliebe für weiche, volle Formen verrath, dass sie nach dem Parthenon entstanden sein können. Wir wissen übrigens, dass die Karyatiden schon an Ort und Stelle waren, als im Jahre 409 die Arbeiten am Tempel aufs Neue aufgenommen wurden. Sie sind demnach gleichzeitig mit dem Rohbau des Erechtheion ausgeführt worden.



Fig. 44 Karyatide vom Erechtheion
(Britisches Museum)

Der übrige bildnerische Schmuck des Tempels gehöret einer etwas jüngeren Zeit an. Wir meinen den Fries, welcher sich um das Erechtheion zog und seltsamer Weise aus einem Streifen blauschwarzen, eleusinischen Marmors bestand, auf welchen mit Dubeln die in pentelischem Marmor aus-



Fig. 45 Fragmente vom Erechtheionfries (Athen)

geführten Relieffiguren aufgeheftet waren. Das im Jahre 409 aufgestellte Inventar und die Baurechnungen der nächsten Jahre erlauben es, die Bauzeit für den Fries mit Bestimmtheit festzustellen¹⁾. In dem Augenblick, wo die Arbeiten aufs Neue begannen, war noch der ganze Dachstuhl aufzurichten. Die Architrave waren noch nicht fertig, die Quadern für die Giebel noch nicht zugehauen. Die Rechnungsablagen der Prytanen, welche regelmässig auf einander folgen,

¹⁾ Michaelis, Athen Mittheil. XIV, S. 349—366

lehren uns, dass man im Sommer 409 auch jene Platten aus eleusinischem Marmor versetzte, welche dem Fries als Hintergrund dienten¹⁾ Im Laufe der Jahre 408 und 407 werden dann die Friesfiguren vollendet, versetzt und bezahlt, nachdem man alle Ausgaben für die Vollendung des Daches, für die enkaustische Bemalung der Gesimse und für die Vergoldung der Voluten (*κίλκα*) gedeckt



Fig. 46 Bruchstück vom Erchtheionsfries (Athen)

hatte. Dieselben Inschriften lehren uns auch die Namen der Bildhauer kennen, welche am Fries gearbeitet haben: Agathanor von Alopeke, Phylomachos von Kephisia, Praxias aus Melite, Antiphaneas aus dem Kerameikos, Mynnion aus Agryle, Soklos von Alopeke, Hiasos von Kollytos²⁾ Diese Bildhauer, unter denen sich überwiegend Metoken, d. h. in Athen ansässige Fremde, finden³⁾, sind in Wahrheit nur Marmorarbeiter, sie arbeiten nach der Stückzahl

1) *ὁ ἐλεουσινιακὸς λίθος πρὸς οὗ τὰ ζῶμα* Corpus inscr. atticar. I, 322

2) Vgl. Lowy, *Inscr. grec. Bildhauer*, Nr. 526, S. 356

3) So sind Agathanor, Praxias, Mynnion, Soklos, auf deren Namen die Angabe des Demos mit der Formel *οἰκῶν* folgt, Metoken, ebenso *Πραχίας ἐκ Μελίτης οἰκῶν*

und werden für die Figur mit beilaufig 60 Drachmen bezahlt. Derjenige, welcher am häufigsten in diesem Fragment der Baurechnungen erwähnt wird, ist Phryomachos von Kephisia. Aber obgleich dieser Name später, im vierten Jahrhundert, von einem athenischen Künstler geführt wird, so haben wir doch nicht das Recht, in ihm das Haupt des Ateliers zu erblicken. Der Urheber und Erfinder des Frieses, den man dem Kallimachos¹⁾ hat zuschreiben wollen, ist und bleibt unbekannt. Wir sehen aber doch wenigstens an diesem interessanten Beispiel, wie eine solche Bildhauereiwerkstätte, die den dekorativen Schmuck eines Baudenkmals in Arbeit nahm, zusammengesetzt war. Muss man sich nicht ebenso, nur in anderem Maassstab, 30 Jahre früher auch die Werkstatt des Phidias vorstellen?

Das Akropolismuseum besitzt nur eine kleine Zahl dieser Erechtheionfiguren aus weissem Marmor, welche sich silhouettenartig vom dunkleren Grund aus eleusinischem Kalkstein abhoben²⁾. Zudem sind sie zu verstümmelt, als dass man versuchen konnte, den Fries in seiner Gesamtheit wieder herzustellen. Eine auf einem Dreifuss sitzende Figur erweckt den Gedanken an eine Orakelszene. Andere, welche thronend und in der Haltung der Parthenogottheiten dargestellt sind, gestatten die Annahme, dass die bekannte Gottergesellschaft auch in dieser Composition eine Stelle fand. Zwei sitzende Frauen, jede mit einem Kind auf dem Schooss, lassen uns an Demeter mit Iacchos oder an Pandiosos mit dem kleinen Erichthonios denken³⁾. Die Rechnungen der Prytanen erwähnen übrigens auch einige Figuren, die nicht wiedergefunden wurden, ja sie beschreiben dieselben sogar einigermaassen „den schreibenden Jungling, das Weib neben dem Wagen sowie auch die beiden Maulthiere, den jungen Mann neben dem Panzer, das Pferd und den Mann, den man von hinten sieht, wie er das Pferd schlägt, den Wagen und den jungen Mann und die zwei vorgespannten Pferde.“ Soll man daraus folgen, dass hier wie am Parthenon ein Theil des Frieses dem wirklichen Leben entlehnte Scenen darstellte? Die

1) Furtwängler, Meisterwerke, S. 221.

2) Schöne hat sie abgebildet und eingehend beschrieben in seinen Griechischen Reliefs, S. 2—14, Taf. I—IV. Die ältere Literatur darüber geben Le Bas-Remach in ihrer Voyage arch., p. 56 an. Die besten Abbildungen sind die von Brunn in seinen Denkmälern griech.-rom. Sculptur, Nr. 31—33.

3) Ueber diese Deutungen vgl. Schöne a. a. O., Robert, Hermes XXV, S. 431—445.

Annahme besitzt Wahrscheinlichkeit, aber es wäre Aberwitz, in solchen Vermuthungen noch weiter gehen zu wollen. Ohnehin müssen wir vor Allem dem Stilcharakter Beachtung schenken. Denn, so verstummelt sie sind, genügen doch diese Bruchstücke, um uns neben dem beharlichen Einfluss des Stils der Schule des Phidias ein mehr und mehr ausgesprochenes Streben nach malerischer Wirkung erkennen zu lassen. Es lohnt sich, unter diesem Gesichtspunkt die merkwürdigsten Stücke zu prüfen, da sind zwei zusammen gruppierte Männer, der eine in der zweiten Reihe stützt sich auf seinen Stab, der andere kniet im Vordergrund und macht eine Bewegung, als wolle er seine Sandale festbinden (Fig. 45 A), feiner ist da ein hübsches Fragment, wo zwei Frauen in der Haltung freundschaftlicher Vertraulichkeit sich zu unterhalten scheinen (Fig. 45 B), endlich das Bild einer sitzenden Frau mit ihrem Kind im Schoosse (Fig. 46). Die Gewänder sind merkwürdig unterhöhlt und folgen genau den Körperformen, so dass man diese unter dem Spiel der Falten deutlich erkennen kann. Die Plastik verfolgt offenbar eifrig den neuen Weg, welcher sich ihr unter Nachahmung des Stils der Malerei erschlossen hat, sie beginnt die schlichte, grosse Manier des Phidias durch eine mehr gekunstelte Darstellung zu ersetzen, schon kündigt jene Sucht nach Virtuosität sich an, die dann in den Gestalten des Niketempels noch bestimmter zum Ausdruck kommen sollte.

§ 3 DIE SCULPTUREN DES NIKETEMPELS

Vor dem Südflügel der Propyläen springt eine Art von Bastion in Form eines unregelmässigen Rechtecks nach Westen vor und beherrscht so den Eingang zur Akropolis. Es ist der Pyrgos oder „Thurm“, seine Plattform dient dem kleinen ionischen Tempel der Athena Nike als Unterbau (Fig. 47). Pausanias bezeichnet diesen Tempel mit seinem volkstümlichen Namen als „Tempel der ungeflügelten Siegesgottin“ (*Νίκης Ἀπτεγών ναός*)¹⁾ In Wahrheit war dies kleine Heiligtum der Athena Nike, d. h. der siegreichen Athena geweiht²⁾ Die Siegesgottin, welche hier Verehrung fand, war nur

1) Pausanias I, 22, 4, vgl. II, 30, 2

2) „Athene“, sagt Beulé sehr richtig, „war die Nike selbst, das war kein Bename, sondern ihr eigentlicher Name, man sagte nicht die siegreiche Athene, sondern, in fester Verehrung der beiden Substantiva, Athena-Nike.“ Beulé, L'Acropole d'Athènes I, p. 234. Der offizielle Name der

das Attribut, gleichsam nur die Emanation der Stadtgöttin, nicht aber eine besondere Gottheit. Die von Pausanias beliebte Benennung als „flugellosc Siegesgöttin“ erklärt sich leicht aus der Form des Xoanon, das den Ehrenplatz in der Cella des Tempelchens einnahm. Es war das eine Holzstatue der Athena Nike, sie stellte die Göttin da, wie sie mit der einen Hand einen Kranz aufsetzte, mit der anderen einen Helm hielt.¹⁾ Sie trug weder die Lanze noch die Nike mit entfalteten Flügeln, welche Phidias seiner Parthenos auf die Hand gegeben hatte. Mehr war nicht nötig, um Aufsehen zu erregen und die späte, volkstümliche Benennung zu rechtfertigen, die Pausanias dann aufgegriffen hat.²⁾

Der genaue Zeitpunkt für die Erbauung des Tempels ist uns durch keinerlei schriftliche Ueberlieferung bekannt. In Ermangelung literarischer Quellen muss man sich an die Anzeichen halten, die sich bei einem Studium des Tempels selbst, sowie der Stelle ergeben, die er auf der Bastion einnimmt. Wir wissen nämlich jetzt, dass der Pyrgos das Werk des Kimon ist. Er liess die Terrasse und die sie haltende Kalksteinmauer aufführen. Als unter der Verwaltung des Perikles Mnesikles die Propylaen erbaute, musste er aus Rücksicht auf einen grossen Altar der Athena-Nike, der auf dem Pyrgos errichtet war, den südwestlichen Flügel seiner Thoranlage verkürzen. Aber dieses kleine Gebäude, welches sich auf der südwestlichen Ecke der Bastion in ganz unregelmässiger Lage und ohne Rücksicht auf die Flucht der Propylaen erhebt, hatte er sicher nicht vorgesehen. Der Tempel und der marmorne Plattenbelag, der ihn

in dem Tempel verehrten Gottheit ist *Ἀθηναια Νίκη* oder vielmehr *ἡ Ἀθηνῆ ἡ Νίκη*. Erst in später Zeit findet man sie als „Nike der Akropolis“ erwähnt, Corpus inscr. att. III, 659, *ἡ Νίκη Νικήσας τῆς ἐν ἀκροπόλει*. Vgl. die bei Michaelis (Pausaniae descriptio aedis Athenarum, S. 6 Anm. 6) angeführten Autorenstellen.

1) Harpokration s. v. *Νίκη Ἀθηνῆ*. Harpokration nennt nach Heliodor das Bild ein Xoanon. Aber musste es deshalb von sehr altem Datum sein? Furtwängler giebt gute Gründe an, wonach es mit der Statue identisch wäre, welche eine zwischen 350 und 320 aufgezeichnete Inschrift der Akropolis erwähnt (Köhler, Hermes XXVI, 1891, S. 43). Man ernannte damals eine Commission um die Wiederherstellung des Bildwerks zu überwachen. Die Statue war wohl nach den Siegen der Demosthenes, des Nikias Freund, im Jahre 426/25 auf dem Gebiet von Amphilochea davon getragen hatte, durch die Athener geweiht worden. Sie wäre dann gleichzeitig mit der Errichtung des Tempels (Meisterwerke, S. 211).

2) Man kennt die Erklärung, die Pausanias an einer anderen Stelle (III, 15, 7) davon giebt: die Athener hätten den Sieg ohne Flügel dargestellt, damit er Athen niemals verlasse. Diese phantastische Erklärung ist oft widerlegt worden. Vgl. Jane Harrison: *Mythology and Monuments at Athens*, p. 366.

umgeben, sind also offenbar später als die Vollendung der Propyläen¹⁾ Hat man in diesem Denkmal gleichsam einen Protest gegen das Werk des Mnesikles zu erkennen²⁾? Die Annahme hat viel für sich und verträgt sich gut mit dem Zeitpunkt, auf den wir durch die anderen Thatsachen geführt wurden. Man muss offenbar zwischen



Fig. 47 Der Tempel der Athena Nike

der Vollendung der Propyläen und der Errichtung des Tempels einen gewissen Zeitraum verstreichen lassen. Im Jahre 431 bricht der Krieg aus, dann wüthet die Pest. Erst nach dem Tode des Perikles und nach dem Triumph der Partei des Nicias können die

1) Darüber handelt Bohn, Die Propyläen zu Athen, 1882, S. 31, ferner Wolters, Zum Alter des Niketempels, in den Bonner Studien, Berlin 1890, S. 92—101. Dorpfeld, Athen Mittheil. X, 1885, S. 47. Furtwängler, Meisterwerke, S. 207—210. Vgl. C. Robert bei Wilamowitz, Aus Kydathen, in den Philol. Untersuchungen von Kriessing und Wilamowitz-Moellendorf I, 1886, S. 184, und die Bemerkungen Bohn's bei Kekule, Die Reliefs an der Balustrade der Athena Nike, Stuttgart, 1881, S. 28.

2) Diese Ansicht entwickeln [Dorpfeld und] Furtwängler a. a. O.

Gegner des Perikles daran denken, die Plattform des Pyrgos auszunutzen. So wird man darauf hingewiesen, als sehr wahrscheinlichen Zeitpunkt für die Erbauung des Tempels das Jahr 426/25 anzusetzen, die glänzenden Erfolge des Nikias und Demosthenes, die den Waffenstillstand von 421 vorbereiten, geben diesem Jahr sein Gepräge. Der Tempel der Athena Nike wäre somit etwas älter als die ersten Arbeiten am Erechtheion¹⁾

Die Schicksale des Tempels in der Neuzeit sind bekannt. Jedermann weiss, wie die Türken um das Jahr 1687 das kleine Gebäude, welches Spon und Wheeler noch an seiner Stelle gesehen hatten, abbrachen und die Bausteine unter dem Wallgang einer Bastion vermauerten, wie dann im Jahre 1835 eine geschickte Wiederherstellung, die unter der Leitung von Ross²⁾ durch die Architekten Hansen und Schaubert vorgenommen wurde, uns dies Wunder ionischer Baukunst fast unversehrt wieder geschenkt hat. Nachdem der Tempel anderthalb Jahrhunderte lang unter einer türkischen Batterie vergraben gelegen, schmückt er mit seiner zierlichen Cella³⁾ und seinen zwei viersäuligen Vorhallen jetzt von Neuem den Pyrgos. Da von dem 0,448 m hohen Relieffries, der um die vier Aussenwände lief, die von Elgin nach London entführten Platten der Nord-, Süd- und Westseite nicht wieder an ihrer Stelle eingepasst werden konnten, so hat man sie durch Copien in Terracotta ersetzt. Nur die Ostfront hat ihren ursprünglichen Sculpturenschmuck gerettet⁴⁾

Auf dem Ostfries hat der Bildhauer ein Thema aufgegriffen und weiter entwickelt, das wir schon am Parthenon und Theseion gefunden haben, nämlich das der Gotteisammlung. In der Mitte steht Athena, an ihrem Schilde kenntlich, Zeus und Poseidon sitzen

1) Benndorf hat vorgeschlagen, die Erbauung des Tempels dem Kimon zuzuwenden (Ueber das Cultusbild der Athena Nike, Wien 1879, S. 17 ff.). Dieser Vorschlag ist besonders von Kekulé (a. a. O., S. 24) zurückgewiesen worden. Furtwängler hat sich als erster für das Jahr 426/25 ausgesprochen.

2) L. Ross, E. Schaubert, Th. Hansen, Die Akropolis von Athen. Der Tempel der Nike Apteros, Berlin 1839. Die Literatur darüber ist angegeben bei Le Bas-Reinach, p. 120.

3) Der Tempel misst im Ganzen 5,40 m in der Breite, 8,20 m in der Länge.

4) Der ganze Fries ist abgebildet bei Ross, Tempel der Nike Apteros, Taf. 10 und 12, und bei Le Bas-Reinach, Voyage arch., Architecture, pl. 9—10 nach der Zeichnung von Landron. Die in London befindlichen Stücke sind abgebildet in den Ancient marbles, t. IX, pl. 7—10 und z. Th. in Brunn's Denkmälern, Nr. 117—118. Vgl. Baumeister, Denkmäler, Taf. XXV und Fig. 1235, 1236. Overbeck, Griech. Plastik I⁴, Fig. 124. Die Literatur giebt Le Bas-Reinach, S. 127—128 und Smith, Catalogue of Sculpture in the British Museum I, Nr. 421—425. Für die Erklärung des Frieses vgl. Furtwängler, Meisterwerke, S. 214.

neben ihr. Andere Gotter sind stehend abgebildet, ganz rechts erkennt man Aphrodite, sie sitzt und ist von Peitho und Eros begleitet. Der verstummelte Zustand des Frieses erlaubt uns nicht, alle Personen zu deuten, wir wollen nur darauf hinweisen, dass in Bezug auf Ausdruck und Stellung einige sich unmittelbar von den Parthenonsculpturen herleiten lassen. Einer der Gotter, welcher seinen Fuss auf einen Felsen setzt, ein anderer, der sich an einen Stab lehnt, eine Gottheit, wohl Iris, welche der Mitte zueilt, sie alle haben ihre Vorbilder unter den Sculpturen aus Phidias' Schule. Die Rolle, welche diese Gotterversammlung in der Gesamtcomposition spielt, begreift man leicht, wenn man an den Ostfries des Theseion zuruck-



Fig 48 Reliefs vom Südfries des Niketempels

Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur“

denkt. Die Gotter scheinen den Ausgang des Kampfes, welcher sich auf den drei andern Seiten abspielt, abzuwarten, offenbar kommen Iris und Nike mit Botschaft vom Schauplatz des Kampfes herbeigeeilt.

Auf welchen, geschichtlichen oder sagenhaften, Kieg spielen die auf dem übrigen Fries dargestellten Schlachtszenen an? Man hat schon oft darauf aufmerksam gemacht, dass die Gegner der Athener auf der Nord- und Südseite Orientalen, auf der Westseite Griechen sind. Wir haben zweifellos an die Schlachten der Perserkriege, im Besonderen an die von Plataea zu denken, wo die mit den Barbaren verbündeten Griechen, die Boioter, Lokier und Thessaler, den Athenern gegenüber standen. Aber wenn auch die Erinnerung an die Perserkriege dem Bildhauer etwas wie eine Generalidee liefern konnte, so ist doch der eigentliche Inhalt der Darstel-



Fig. 19. Die Schlacht bei Marathon, griechischer und römischer Sculptur.

lung die Verherrlichung der athetischen Siege. Wollte man in der Deutung noch weiter gehen, so konnte man leicht dem Kunstler Gewalt anthun, indem dieser die griechischen Kämpfer nach Art der Heroen nur halbbekleidet darstellte, indem er feiner auf die charakteristischen Details in Costum und Ausrüstung verzichtete, wollte er offenbar über die allerallgemeinsten Andeutungen nicht hinausgehen. Andererseits hat er übrigens recht merkwürdige Einzelzüge in die verschiedenen Kampfszenen eingefügt. Auf der Nord- und Südseite, wo die Athener mit den Asiaten handgemein geworden sind, verspicht der Kampf einen baldigen Sieg, wenn auch einige persische Reiter tapfer Widerstand leisten, so weichen doch ihre Fussgruppen den rasenden Angriffen der Hellenen, mehrere von den Barbaren, schon besiegt, sind auf ein Knie gesunken, andere, verwundet oder todt und an ihren weiten Beinkleidern kenntlich, liegen am Boden ausgestreckt. Der Sieg der Griechen ist gesichert (Fig. 48 und 49).¹⁾ Auf der Westseite sind die Gegner sich an Muth gewachsen, die Schlacht gewinnt das Ansehen einer Reihe von Einzelkämpfen. Hier fallen zwei durch ihre Schilde gedeckte Kämpfer mit voorgelegtem Oberleib zum An-

1) Catalogue of Sculpture, Nr. 423 et 424. Baumeister, Denkmale, Taf. XXV, Nr. 1237 und 1238.

griff aus, dort schickt sich ein Grieche zu einem wuthenden Hieb gegen seinen gestuizten Gegner an, wobei er ihn mit dem Fuss gegen den Erdboden pisst^{*)} Weiterhin entwickelt sich ein Handgemenge über einem Verwundeten, den die zwei Parteien sich streitig machen (Fig 50)¹⁾ Es ist das aus den aginetischen Giebeln bekannte Thema, aber mit welchem Schwung, mit wie viel Leidenschaft hat der Künstler es erfasst und neu gestaltet!

Man kann gar nicht sorgfältig genug am Fries des Niketempels das stilistische Verfahren, die Technik und die Erfindung studiren. Kein Denkmal zeigt in der That besser, wie sehr seit dem pelopon-

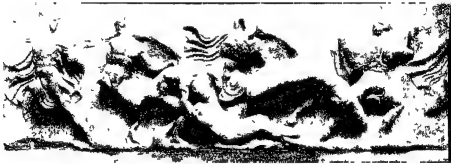


Fig 50 Relief vom Westries des Niketempels

Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmale griechischer und römischer Sculptur“

nesischen Krieg die attische Kunst schon von dem neuen Geist durchdrungen ist, der die Meisten des folgenden Jahrhunderts be-seelen sollte²⁾ Mit welcher Sorgfalt hat der Künstler Zwischenräume zwischen den Figuren ausgespart und die Gruppen isolirt, um mehr Klarheit in die Composition zu bringen! Es ist das ein Princip, welches sich schon am Thescionfries ankündigte und das sich hier bei der geringen Höhe des Frieses gewissermaassen aufdrangte, zu eng gestellte Figuren hatten die durchsichtige Linienführung gestört und in die ganze Zeichnung Verwirrung gebracht. Aus demselben Grund hat der Bildhauer den Gestalten ein sehr

*) [Abgebildet z. B. bei Overbeck, Griech. Plastik I¹, Fig 124 c.]

1) Catalogue, Nr 422 Baumeister a. a. O., Nr 1239

2) Der Name dessen, der den Fries schuf, ist unbekannt. Curtwängler schreibt ihn dem Bildhauer Kallimachos zu, der nach seiner Ansicht auch die Statue der Athina-Nike und die Karyatiden am Erechtheion geschaffen haben soll (Hersterwerke, S. 221)

hohes Relief verleihen und sie zum Theil vom Grunde loslösen müssen, um kraftig wirkende Schatten zu bekommen. Diese Anforderungen haben ihn indess eher gefordert als beengt. Von kraftvoller Hand ausgeführt, besitzt die Arbeit eine bemerkenswerthe Frische, durch die scharf einschneidende Bestimmtheit der Meisselführung erinnert sie geradezu an ciselirte Bronze. Aber auch die Composition als solche verdient, dass man bei ihr verweilt. Bei diesen Kampfszenen, welche die dekorative Plastik fortan bis zum Ueberdruß oft wiederholen sollte, besteht die Hauptschwierigkeit darin, dass man die Eintönigkeit vermeidet. Der Künstler ist ihr glücklich entgangen, indem er in der Gruppierung der Scenen abwechselte und die Bewegungen, deren Wiederholung sich am schwierigsten vermeiden liess, womöglich nur im Gegensinn wieder vorbrachte. Doch das auffallendste Merkmal des Frieses ist die Stärke der dramatischen Empfindung und die Geschicklichkeit, mit der sie zum Ausdruck gebracht wird. Dieses Bedürfnis nach Pathos, diese malerischen Gruppierungen, diese heftigen Bewegungen der kühn ansturmenden Gestalten sind die deutlichsten Belege für eine Weiterentwicklung der Kunst, wodurch diese eine ganz neue Richtung einschlagen sollte. Offenbar folgt hier die Plastik nur der Bewegung, die sich auch in der Literatur ankündigt, auch sie strebt nach jener „pathetischen Mannigfaltigkeit“, die Euripides im attischen Drama¹⁾ eingebürgert hat, schon zeigen sich auch Anläufe zu wilder Leidenschaftlichkeit und lassen den glänzenden Stil des vierten Jahrhunderts vorausahnen. Man muss auf diesen Punkt Gewicht legen. Der Fries des Niketempels steht dem des Maussoleums näher als der ruhig majestätischen Kunst des Parthenon, man würde sich entschieden von der Geschichte der Plastik zu Ende des fünften Jahrhunderts eine falsche Vorstellung machen, wenn man diese bedeutsame Weiterbildung verkennen wollte, die schon auf die Kunst des Skopas und seiner Schule hinweist.

Die Lage des Tempels am Rand einer Plattform, der steile Abfall der Pyrgosmauern machten die Marmoralustrade nothig, welche in Brusthöhe das Heiligthum umschloss. Sie bestand aus 1,05 m hohen Platten, auf denen für die Sculpturen ein Raum von 0,90 m Höhe ausgespart war, auf drei Seiten folgte sie der Bekronung des

1) Vgl. Maurice Croiset, *Hist. de la Littérature grecque*, t. III, p. 342.



Fig 51 A. Nike, eine Fäse führend B. Nike, eine Benschene haltend Reliefs von der Balustrade des Niketempels (Athen, Akropolismuseum)

Pyrgos und bildete auf der Nord- und Südseite einen einspringenden Winkel nach der Tempelfassade zu. Die Reliefs dehnten sich also in einer Länge von ungefähr 35 Metern aus. Die Nachforschungen Bohn's und Kekulé's haben ergeben, dass die Balustrade zu der Zeit, als man den Tempel baute, nicht vorgesehen war, dass sie vielmehr nachträglich angefügt wurde.¹⁾ Aber wir besitzen keinerlei bestimmte Angabe über das Alter der Balustrade, nur der Stil der Reliefs und vor Allem die zur Darstellung gelangten Gegenstände können uns einige Andeutungen darüber liefern.

Das Akropolismuseum besitzt von dieser Balustrade etwa 20 Fragmente, die zwischen 1835 und 1880 bei verschiedenen Gelegenheiten gefunden wurden, aber zu unvollständig sind, um mehr als vermuthungsweise eine Reconstruction der Balustrade in ihrer Gesamtheit zu gestatten.²⁾ Die wiederholt vorkommende Gestalt der Athene, die auf einem Schiffsbug oder einem Felsen sitzt, gegen den sie den Schild lehnt, berechtigt immerhin zu der Annahme, dass die Göttin auf jeder der drei Hauptseiten einer Triumph- oder Opfer-scene anwohnte. Die erhaltenen Bruchstücke genügen, um das vom Künstler behandelte Thema festzustellen. Hier errichten Siegesgöttinnen Trophäen, von denen eine, nach der Form des Helms auf seiner Spitze zu schliessen, eine griechische Trophäe ist, während die andere, an der eine Nike einen Kocher festbindet, mit persischen Waffen geschmückt erscheint. An einer anderen Stelle führen die Göttinnen Opferthiere oder bringen geweihte Geräthschaften herbei. So weit sich das aus den Hauptlinien erkennen lässt, verräth die Composition die zunehmende Vorliebe für das Allegorische, wie sie in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts sich geltend macht. Der Begriff der Nike, als Gefährtin der Athene, wandelt und erweitert sich; eine einzige Siegesgöttin genügt nicht mehr, um die Macht der Göttin zu verkörpern, nein, ein ganzer Schwarm von Niken umdrängt sie wie ein geflügeltes Chor.

Der Gegenstand vertrug indess keine allzu breite Entfaltung,

1) Die Sculpturen der Balustrade hat Kekulé zweimal zum Gegenstand seiner Studien gemacht. Die Balustrade des Tempels der Athena Nike in Athen, Leipzig 1869, und Die Reliefs an der Balustrade der Athena Nike, Stuttgart 1881. Vgl. auch Beulé, l'Acropole d'Athènes, t. I, p. 252. Eine vollständige Bibliographie bietet Le Bas-Ronach, Voyage arch., p. 130. V. W. Yorké hat unter den Marmorträmmern auf der Akropolis drei neue Bruchstücke des Frieses nachgewiesen, Journal of Hellenic Studies XIII, 1892—1893, p. 272—280, fig. 1—2 und pl. X.

2) Vgl. die Reconstruction Kekulé's. Die Reliefs an der Balustrade, Taf. VII.

Eine Reihe von Einzelscenen ohne irgend ein dramatisches Element, wo immer wieder dieselbe allegorische Figur in verschiedenen Thatigkeiten vorzuführen war, mehr liess sich dem Gegenstand nicht abgewinnen. Wie hat der Künstler daraus den Stoff zu einer so ausgedehnten Composition geschöpft? Wir wissen es nicht, aber die erhaltenen Fragmente lassen immerhin erkennen, mit wie verständnisvoller Kunst er in seinem Werk alle Bewegungen und Stellungen verwerthete, die er von seinen Vorgängern überkam. Da sehen wir z. B. eine aufrecht, wohl neben einer Trophäe, stehende Nike, welche in der linken Hand eine Beinschiene hält; sie steht unbeweglich da wie die Karyatiden des Erechtheion (Fig. 51 B). Eine andere, die sich im Profil zeigt, hat die Arme ausgestreckt und scheint gleichfalls mit dem Schmuck eines Trophaion beschäftigt, ihr zierlicher, elastischer Körper, dessen reine Umrisse sich unter der Gewandung erkennen lassen, ist ein Wunder von Anmuth (Fig. 52). Die grösste der erhaltenen Platten stellt eine Scene dar, welche dem Parthenonfries entlehnt scheint, aber vom Bildhauer höchst individuell behandelt worden ist (Fig. 51 A).¹⁾ Eine Siegesgöttin führt eine widerspenstig sich baumende Farse zum



Fig. 52 Nike, ein Trophaion krönend, von der Balustrade des Niketempels (Athen, Akropolismuseum)

1) Dieser Theil des Frieses hat der Darstellung auf zwei Reliefs als Vorbild gedient, das eine ist im Vatican (Visconti, Mus. Pio Clementino V, Taf. 9), das andere in Florenz (Dütschke, Antike Bildwerke in Obertailen III, S. 229, Nr. 521. Vgl. Kekulé, Die Reliefs, S. 5). Das Berliner Museum hat im Jahre 1890 zwei Terracottamedallions mit Figuren von der Balustrade erworben (Arch. Anzeiger, Jahrbuch des arch. Inst. 1891, S. 122, 17 c 17 d). Wir bilden eines davon als Schlussvignette nach einer Zeichnung ab, die uns vom Archäologischen Institut in Berlin durch die Güte der Herren Conze, Kopp und Winter mitgetheilt wurde.

Opfer, sie halt mit voorgebeugtem Oberkörper das Thier zuuck u
hat Muhe, es zu meistern Vor ihr her geht eine ihrer Genossinn



Die Nike von der Akropolis (Athen, Akropolismuseum) Höhe 1,05 m

linke Bem gestutzt, beugt sie sich nach vorn, um an ihrem rech

eilenden Schritts, i
einer schonen triu
phirenden Handl
wegung, das Sta
liche in ihrer Ersch
nung tritt durch c
kühnen Faltenwu
ihres Mantels no
mehr hervor. A
keines dieser Bru
stücke kann den V
gleich aushalten
jener entzuckend
Nike, die in dem F
eine rein nebensa
liche Rolle spielte u
erst bei Bewunder
der Modernen d
Ehrenplatz verdan
den sie unter d
geistvollsten Sc
pfungen der Ku
behauptet (Fig 53
Sie unterbricht er
Augenblick ihren L
und lasst sich n
Beulé's feiner Ben
kung, gleichsam
vom leisen Sch
ihrer halbgeoffne
Flugel tragen,
das etwas gebog

1) Die Sandalen bindende Nike ist übrigens schon im Alterthum copirt worden. Sie kr
auf einem Mithäener Basrelief vor, das die Bekrönung einer Herme darstellt. Brunn, Beschrei
der Glyptothek, Nr 136 Kekulé, Die Reliefs an der Balustrade, S. 9

Fuss die gelockerten Sandalenbänder zu befestigen. Die Bewegung vollzieht sich so rasch, dass die junge Göttin damit fertig wird, ohne den Kopf danach hin zu wenden, für ihre flinken Finger ist es das Weik eines Augenblicks, überrascht in einem Moment flüchtigen Schwebens und bereit, wie sie ist, ihren Flug wieder aufzunehmen, scheint die Nike kaum den Boden zu berühren. Die Darstellung der Gewandung ist von ausgesuchter, einzigartiger, jeder Beschreibung spottender Feinheit. Vergebens versucht man mit Worten die gleichsam flüssige Durchsichtigkeit des Chitons wiederzugeben, sein leichter, beinahe körperloser Stoff geht, statt zu verhüllen, vielmehr völlig in den zarten Umrissen des Busens, in der Rundung der Schulter auf und rieselt in tausend kleinen, an der Oberfläche des Marmors hinzitternden Falten über die wie nackt erscheinenden Körpertheile. Grösser und regelmässiger abgewogen in ihren weichen Bogenlinien sind die Falten des Mantels, welchen der rechte Arm hält, sie werfen tiefe Schatten und lassen die schlanken Umrisse der jugendlichen Gestalt scharf hervortreten. Es ist eine Augenweide, dieser elastischen, reichen, jede Einzelheit liebevoll behandelnden Modellierung bis in ihre feinsten Absichten nachzugehen.

Verglichen mit dem Fries des Tempels bekunden die Reliefs der Balustrade noch entschiedener jene Weiterentwicklung, welche die Plastik zu einer Art virtuosenhafter Technik fortweisen will. Das merkwürdigste Beispiel in dieser Hinsicht ist die Nike, welche der zum Opfer geführten Kuh voranschreitet. Diese Falten, welche in spielender Behandlung über dem Gurtel aufgenommen sind oder in langen Wellenlinien den im Winde flatternden Mantel durchfurchen, sind so raffiniert in der Ausführung, dass man an die merkwürdigsten Meisselarbeiten der florentinischen Sculptur des XV. Jahrhunderts erinnert wird, ohne Vorstoss gegen die Wahrheit hat man mehr als eine Uebereinstimmung zwischen den Siegesgöttinnen der Balustrade und den kostlichen Engeln von Perugia, welche Duccio schuf, nachzuweisen vermocht.¹⁾ Das sind bedeutsame Anzeichen: offenbar mischt sich die reine Tradition der Schule des Phidias schon mit neuen Elementen.²⁾ Die Plastik legt es mehr und mehr darauf ab,

1) Vgl. die von Winter gezogene Parallele. Ueber ein Vorbild neu-attischer Reliefs, 50 Programm zum Winckelmannsfeste, Berlin 1890, S. 122.

2) Wir können Kekulé nicht beistimmen, der in den Reliefs der Balustrade ein Werk erblickt, das ganz unter Phidias' Einfluss stehe. Die Reliefs, S. 22.

sich die Hilfsmittel der Malerei zu eigen zu machen, die auch ihrerseits nicht stehen bleibt. In der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts durchbricht ein attischer Maler, Apollodoros mit dem Beinamen Skiagraphos (Schattenmaler) plötzlich die alte Malweise mit unschatteten Farben, wie Polygnot sie übte, und macht den Anfang mit einer vollkommeneren Methode zur Wiedergabe des Licht- und Schattenspiels¹⁾. Haben etwa die Bildner der Balustrade der so verbesserten Malerei eine feinere Empfindung für Modellierung, Farbe und Formen entlehnt? Nichts dürfte wahrscheinlicher sein, wenn man bedenkt, dass hier eine durchaus vernunftgemasse Entwicklung vorliegt, die übrigens schon in der Schule des Phidias ihren Anfang genommen hat.

Wir können nun mit grosserer Sicherheit die Entstehungszeit der Balustrade festzustellen versuchen. Man darf nicht, wie Ross und Beulé²⁾ thun, an die viel zu späte Zeit der Staatsverwaltung des Lykurgos denken. Andererseits zwingen uns die erörterten Stileigenthümlichkeiten, die Balustrade um mindestens einige Jahre später anzusetzen als den Niketempel. Nun aber wissen wir von einer kurzen, doch fruchtbaren Wiederaufnahme der künstlerischen Thätigkeit gegen Ende des fünften Jahrhunderts, als man im Jahre 409 die unterbrochenen Arbeiten am Erechtheion vollendete. Wie der Stil so passt auch die Natur des dargestellten Gegenstands und die Empfindung, die ihn eingab, in jeder Beziehung zu diesem Zeitansatz³⁾. Man muss sich in der That nur an den Erfolg des Alkibiades am Hellespont und an die Reihe von glänzenden Feldzügen erinnern, welche von 411—407 das durch den klaglichen Ausgang der sicilischen Expedition schwer erschütterte Ansehen Athens wieder hoben. Die Seeschlacht bei Kynossema, der grosse, bei Kyzikos über die peloponnesische Flotte des Mindaros und die persischen Truppen des Pharnabazos errungene Sieg, die Einnahme von Byzanz, die Rückkehr des Alkibiades nach Athen, wo ein fabelhafter Sturm von Begeisterung ihn empfing, alle diese Erfolge erklären zur Genüge

1) Vgl. Paul Guard, *La peinture antique*, p. 292. Michaelis, *Athen Mittheil.* XIV, S. 364 f.

2) Beulé, *l'Acropole d'Athènes* I, p. 261.

3) Das war Anfangs, in seinem Werk von 1869 (Die Balustrade des Tempels der Athena Nike) die Ansicht Kekulé's. In seiner zweiten Arbeit (Die Reliefs an der Balustrade, 1881) hat er diese Ansicht dahin abgeändert, dass er die Reliefs unmittelbar nach Vollendung des Tempels, wenige Jahre nach 432, entstanden sein lässt. Michaelis (a. O.) schliesst sich der älteren Annahme Kekulé's an.

die griechischen und persischen Trophaen, welche unsere Siegesgöttinnen ausputzen, so unverhoffte Glücksfälle lassen in der That den Taumel von Ruhmesstolz, der aus dem Denkmal uns anweht, begreiflich erscheinen, sie gaben jedenfalls den Bildhauern diese Siegeshymne auf die athenischen Waffen ein Ist dem so, dann sind die Reliefs der Nikebalustrade nicht bloss entzuckende Kunstwerke, dann nehmen sie ein wahrhaft historisches Interesse für sich in Anspruch, mit einziger Bezeichsamkeit spiegeln sie die Gefühle wieder, welche den Patriotismus der Athener während dieser kurzen Zeit des Erfolgs ins Ueberschwängliche steigerten das wieder erwachende Selbstvertrauen, den durch Alkibiades neubelebten Glauben an das Glück von Athen — Illusionen und Hoffnungen, welche bald grausam durch die Niederlage von Aigospotamoi zertreten werden sollten



Nike, auf einer Kuh knieend
Medaillon aus Terracotta (Berliner Museum)

DRITTES KAPITEL

DIE SCHULE DES PHIDIAS UND MYRON UND DIE ATTISCHEN BILDHAUER ZWEITEN RANGES

§ 1 DIE SCHULE DES PHIDIAS

Die monumentale Plastik hat uns erlaubt, an der Hand der Originalwerke die Kunstbewegung in Attika während der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts zu verfolgen. Aber wenn wir uns eine vollständige Vorstellung von dieser Epoche verschaffen wollen, so müssen wir auch den Kunstleuten von geringem Verdienst und Ruhm, die Zeitgenossen und zugleich Erben der grossen Meister sind, ihren Platz darin anweisen. Die erhaltenen Denkmäler sind leider zu wenig zahlreich, als dass man hoffen dürfte, von jedem dieser Künstler ein seine Eigenart treu wiedergebendes Bild entwerfen zu können, viele unter ihnen sind für uns nur Namen, denn wir sind schlecht unterrichtet über diese letzten Jahre des Jahrhunderts, das doch für das fruchtbarste und ruhmreichste in der Geschichte der hellenischen Kunst zu gelten hat. Man kann immerhin versuchen, die bei den Schriftstellern zerstreuten Thatsachen zusammen zu tragen und die namhaft gemachten Meister nach ihrer Abhängigkeit von gewissen Schulen zu classificiren. Wir werden dabei sehen, dass die Tradition des Phidias nicht ungetheilt herrschte, und dass zur Zeit des peloponnesischen Krieges die attische Schule eine merkwürdige Mannigfaltigkeit von Geschmacksrichtungen in sich schloss.

Natürlgemäss muss die Gruppe der unmittelbaren Schüler des Phidias am meisten den Eindruck geschlossener Einheit machen. Die Werkstatt des athenischen Meisters, die für die Ausführung der grossen Gesamttwerke sich gebildet hatte, umfasste ein ganzes Personal von

Schulein und Mitarbeitern, die einer strammen Schulung sich unterwerfen mussten und von des Meisters Methode und seinem Stil ganz durchdrungen waren. Vielleicht ist das gerade einer der Gründe, warum wir die Werkstatt des Phidias so schlecht kennen. Nur zwei von diesen seinen Mitarbeitern und directen Schulein, Kolotes und Agorakritos, sind mit ihrem Namen auf die Nachwelt gekommen. Einige ihrer Werke werden dem Phidias selbst zugeschrieben, ein deutlicher Beweis für die enge Stilverwandtschaft, welche sie mit ihrem Meister verband.

Kolotes, dessen Heimath bestritten war¹⁾, scheint dem Phidias ganz besonders in seinen Goldelfenbeinarbeiten sich angeschlossen zu haben. Er hatte am Zeus zu Olympia mitgearbeitet. In selbständiger Thatigkeit schuf er für das Heraion in Olympia ein Meisterwerk der Toreutik und Mosaik in jenem Tisch von Gold und Elfenbein, auf dem die Sieger ihre Gaben niederlegten. Seine übrigen Werke sind Statuen von Gold und Elfenbein zu Kyllene in Elis ein Asklepios, auf der Akropolis von Elis eine Athene mit einem Helm, den ein Hahn krönte, der Schild der Göttin war durch Panaios bemalt. Man schrieb mehrfach diese letztere Statue dem Phidias zu, und diese Namensvertauschung lässt wohl erkennen, dass Kolotes mehr ein gelehrtiger Künstler als gerade ein Original war.

Dieselbe Muthmaassung lässt sich in Bezug auf Agorakritos von Paros aussprechen²⁾. Er war, so scheint es, sehr jung in das Atelier des Phidias³⁾ eingetreten und der Lieblingsschüler des grossen Bildhauers geworden. Die bösen Mauler machten ihre Glossen über die besonders innigen Beziehungen zwischen Lehrer und Schüler. Man erzählte sich, dass Phidias öfters dem Agorakritos seine eigenen Statuen schenkte und ihm gestattete, seine Künstlerinschrift darauf zu setzen⁴⁾. Von diesen Anekdoten, welche das Alterthum wohlgefallig verzeichnete, muss man das Eine als Thatsache festhalten. Agorakritos ahmte zweifellos den Stil des Phidias mit demselben Eifer nach, wie etwa Giulio Romano den des Raffael. So erklärt es sich, dass Pausanias ein berühmtes Werk, die Statue der Gottermutter im Metroon zu

1) Plinius, Nat. Hist. 34, 54. Pausan. V, 20, 2. Brunn, Griech. Künstler I, S. 242.

2) Brunn a. a. O. I, S. 239. Furtwängler, Meisterwerke, S. 119.

3) „Aetate iunior“ Plinius a. a. O. 36, 17.

4) Plinius a. a. O. 36, 17. Zenobius in den *Paroemiographi Graeci*, ed. Leutsch I, S. 135.

Athen¹⁾, dem Meister zugeschrieben hat, während andere Quellen es dem Schuler zuweisen. Da die Erbauung des Tempels, ja sogar



Fig. 53a Die Gottermutter mit Hekate und Hermes-Kadmilos
Wehrhelf aus dem Piräus (Berliner Museum)

die Zulassung dieses fremden, von Haus aus phrygischen Cultes in Athen später fällt als die Pest des Jahres 430, so ist die Statu-

1) Pausanias I, 3, 5, Plinius (36, 17) schreibt sie dem Agorakritos zu. Ueber die Erbauung zeit des Metroons vgl. Foucart, Associations religieuses chez les Grecs, p. 64

gewiss das Werk des paaischen Bildhauers. Sie zeigte die Göttin thronend, in Begleitung zweier Löwen. Ein schönes Athener Votivrelief im Stil des fünften Jahrhunderts, wo die Gottermutter mit einer Schale und einer Handpauke majestätisch auf dem Throne sitzt, geht vielleicht auf diese Statue zurück (Fig. 53a)¹⁾ Nach dem Voigang des Phidias arbeitete Agorakritos auch in Bronze, wie seine zwei Statuen der Athena Itonia und des Zeus Hades bezeugen, die er für die Boiotier in der Nähe von Koronea ausfuhrte²⁾. Aber sein Hauptwerk war ein Marmorbild, eine Kolossalstatue der Nemesis in Rhamnus³⁾. Die Göttin trug im Haar einen sogenannten Stephanos, an dem sich Hirschkühe und kleine Figuren von Siegesgöttinnen befanden, sie hielt mit der Linken den Zweig von einem Apfelbaum, mit der Rechten eine Schale, auf welcher der Künstler Akthiopier dargestellt hatte. Die Reliefs der Basis behandelten Szenen aus der Sage der Tyndariden und Atiden. Mit bestem Recht erkennt man die Nemesis des Agorakritos auf einem Silberstater aus Cypern wieder, der um das Jahr 374 v. Chr. durch Timochaios und Nikokles, König von Salamis, geprägt worden ist (Fig. 54)⁴⁾. Es ist sogar sehr wahrscheinlich, dass das Britische Museum einen Ueberrest von diesem Werk besitzt, nämlich ein Bruchstück von dem Kolossalkopf, dessen Augen und Haarbehandlung an die Manier erinnern, welche bei gewissen weiblichen Figuren des Parthenonfrieses beobachtet wird⁵⁾. Aber eine noch weithvollere Entdeckung ist die der Basisreliefs, die im Jahr 1880 zu Rhamnus an der Stelle gefunden wurden, wo der Tempel der Nemesis



Fig. 54 Die Nemesis des Agorakritos, auf einem Stater von Cypern

1) Conze, Arch. Zeitung 1880, S. 1, Taf. I.

2) Furtwängler schlägt (nach dem Vorgang Anderer) vor, sie auf einem geschnittenen Steine wieder zu erkennen, der bei Müller-Wieseler II, 226 abgebildet ist, Meisterwerke, S. 114, Anm. 1.

3) Vgl. Overbeck, Schriftquellen, 834—843. Pausanias (I, 33, 2) schreibt sie dem Phidias zu. Man kennt andererseits das von Plinius (a. a. O. 36, 17) berichtete Historchen Agorakritos habe, da er von Alkamenos bei einer öffentlichen Preisbewerbung für eine Aphroditestatue besiegt worden war, seine Aphrodite in eine Nemesis umgewandelt. Zur Kritik dieser Schriftquellen vgl. Wilamowitz-Möllendorf, Antigonos von Karystos, in den Philologischen Untersuchungen IV, S. 10 ff.

4) J. Six, Numismatic Chronicle, pl. V, p. 89. Percy Gardner, Types of Greek coins, pl. X, Nr. 27. Babelon, Catalogue des monnaies gr. de la Bibl. nat. Les Perses Achéménides, p. CXLIII. Ueber die Attribute der Nemesis des Agorakritos vgl. Furtwängler, Samml. Sabouroff I, Viscn, Einleitung, S. 16 f.

5) Rossbach, Athen Mittheil. XV, 1890, S. 64. Vgl. Catalogue of Sculpture of the British Museum, p. 264, Nr. 460.

gestanden hat¹⁾ Diese Reliefbilder sind leider sehr verstümmelt, und wenn sich auch vermuthen lässt, dass die Hauptscene die Leda vorstellte, wie sie in Gegenwart von Tyndareus, Agamemnon, Menelaos, Pyrrhos und den Dioskuren die Helena der Nemesis zuführt, die Einzelheiten der Composition entziehen sich gleichwohl unserer Kenntniss Mehrere Bruchstücke von bekleideten Gestalten, die Köpfe der Helena und Nemesis, der eines jungen Mannes, in dem man einen der Dioskuren erkennt (Fig 55), besitzen alle die hohe Schönheit des phidiasischen Stils Besser als alle Schriftquellen lassen diese Marmorummei uns begreifen, was ein aus der Schule solchen Meisters hervorgegangener Künstler zu leisten vermochte

Neben eigentlichen, unmittelbaren Schülern sind unabhängigerer Kunstjunge zu nennen, welche zwar die von jenem schöpferischen Genie zuerst aufgestellten Kunstregeln sich voll zu eigen machten, aber gleichwohl ihre Originalität nicht preisgaben und ihre ganz individuelle Art sich wahrten Dies scheint bei Alkamenes der Fall gewesen zu sein einige alte Schriftsteller verweisen ihn „an die zweite Stelle“ hinter Phidias, während andere ihn für seinen Rivalen ausgeben²⁾ Die Lebenszeit des Alkamenes, sein Bildungsgang, seine Beziehungen zu Phidias sind noch heute Gegenstand der Discussion Das Problem wird dadurch noch verwickelter, dass man mit Berufung auf Pausanias ihm eine Mitwirkung an den Giebelgruppen von Olympia zuschreibt Wir sahen bereits, dass gewisse Kritiker, um sich aus dieser Verlegenheit zu ziehen, die Existenz von zwei Künstlern Namens Alkamenes annehmen³⁾, wir haben unsererseits diese Hypothese schon zurückgewiesen und werden an einem einheitlichen Alkamenes festhalten, der aber natürlich mit dem unbekannten Urheber des Westgiebels von Olympia nichts gemein hat

Die Quellen, denen Plinius folgte, bezeichneten Alkamenes als einen Bildhauer von attischer Herkunft und als Schüler des Phidias

1) Diese Sculpturen befinden sich im Centralmuseum zu Athen Kavvadias, Catalog, Nr 203 bis 214 Vgl Staus, *Έργα ἀρχ* 1891, S 63, Taf 8 und 9 Sie sind mit grosser Sorgfalt durch L Pallat (Jahrb des arch Inst 1894, S 1—22, Taf 1—7) studirt worden er legt eine Reconstruction der Hauptscene vor

2) Pausanias (V, 10, 8) sagt von ihm *τὰ θεωρεῖται ἐνερχαμένῳ σοφίας ἐς ποίησιν ἀγαλμάτων* Plinius (Nat Hist 34, 49) citirt ihn als einen der *aculi* des Phidias

3) Vgl zu diesen Problemen Loschcke, *Dorpater Programm* 1887 J Six, *Journal of Hellen Studies* X, 1889, p 112 C Robert, *Archaeol Märchen*, S 41 Petersen, *Röm Myth* IV, 1889, S 65

Andere Zeugnisse lassen ihn auf Lemnos geboren sein. Vielleicht ist der Widerspruch nur ein scheinbarer, wenn er, wie man annehmen kann, der Sohn eines attischen Kleinen auf Lemnos war, der sein Athener Bürgerrecht behalten hatte¹⁾. Fraglich bleibt, ob das bei Plinius angegebene Datum „um das Jahr 448“, den Anfang seiner Arbeiten bezeichnet. Ist dem so, dann hindert uns nichts, in ihm einen Zeitgenossen des Phidias zu erblicken²⁾, nur dass er junger und in der Lage gewesen sein muss, sein Schuler zu sein³⁾. Uebrigens giebt es zwei sehr bestimmte Thatsachen, die uns berechtigen, die Zeit seines künstlerischen Schaffens in die zweite Hälfte des fünften Jahrhunderts zu verlegen. Er war der Urheber einer Hekate Epipyrgidia, die auf dem Pygos der Athena Nike, folglich erst nach der Vollendung der Propyläen (im Jahre 433), als Weihgeschenk Aufstellung gefunden hatte. Ausserdem hatte er für das Heraklesheiligthum zu Theben zwei Kolossalstatuen der Athene und des Herakles in pentelischem Marmor geschaffen, es war das ein Weihgeschenk des Thiasybulos und seiner Gefährten und sollte daran erinnern, dass Theben es war, von wo die Verschworenen im Jahre 403 ausrückten, um Athen zu befreien⁴⁾. Seine Thatigkeit erstreckte sich also bis ans Ende des Jahrhunderts und vielleicht noch darüber hinaus. Was die Werke anbelangt, welche man ins Feld führen könnte, um die Annahme eines zweiten, älteren



Fig. 55 Vom Relief in der Basis der Nemesis, gefunden zu Rhamnus (Centralmuseum, Athen)

der Athene und des Herakles in pentelischem Marmor geschaffen, es war das ein Weihgeschenk des Thiasybulos und seiner Gefährten und sollte daran erinnern, dass Theben es war, von wo die Verschworenen im Jahre 403 ausrückten, um Athen zu befreien⁴⁾. Seine Thatigkeit erstreckte sich also bis ans Ende des Jahrhunderts und vielleicht noch darüber hinaus. Was die Werke anbelangt, welche man ins Feld führen könnte, um die Annahme eines zweiten, älteren

1) C. Robert, Arch. Märchen, S. 46, Anm. 1, Kroker, Gleichnamige griech. Künstler, S. 6.

2) *Τῷ Φειδίᾳ σὺγγεγραπτός*, *Isotzes*, *Chil.* VIII, 341.

3) Plinius, *Nat. Hist.* 36, 16: Alcamenes Atheniensis, quod certum est, docuit (Phidias).

4) Pausanias IX, 11, 6.

Alkamenes zu rechtfertigen, so beschränken sie sich, abgesehen vom Giebel zu Olympia, auf ein einziges Werk. Es handelt sich um eine Statue der Hera, die man in einem Tempel an der Strasse von Phaleron nach Athen sah¹⁾. Zur Zeit des Pausanias hatte der Tempel keine Thüren und kein Dach mehr, und man erzählte sich, dass dieser verwahrloste Zustand das Andenken an die von Maidonios zur Zeit der Perserkriege vorgenommene Brandlegung lebendig erhalten sollte. Thut es Noth, hervorzuheben, wie unwahrscheinlich diese Legende klingt? Und kann man nach dem, wie man seit den Aufräumungsarbeiten auf der Burg die Zerstörungswuth der Perser kennt, sich vorstellen, dass sie irgend eine Cultstatue verschont haben sollten²⁾? Kein einsthaftes Zeugniß hindert uns also, in Alkamenes einen Schüler des Phidias und einen Meister aus der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts zu erblicken³⁾.

Dieser Bildhauer ist einer von denen, deren Werke nicht mehr zu besitzen wir aufs Lebhafteste bedauern müssen. Nachst Phidias ist er der grösste Vertreter der attischen Kunst zu den Zeiten des Perikles. Wie Plinius berichtet, sah man in den Tempeln Athens Statuen von ihm in Menge⁴⁾. Eine mehr als verdächtige Geschichte, die durch Tzetzes, einen griechischen Schriftsteller des zwölften Jahrhunderts, aufgezeichnet worden ist, nimmt auf seine Rivalität mit Phidias Bezug und ubeliefert uns wenigstens eine verworrene Erinnerung an die Rolle, die er gespielt hat⁵⁾. Viele seiner Statuen waren im Auftrag des Staates geschaffen, so der Dionysos, welchen man in einem der beiden Tempel des Gottes in der Nähe des Theaters sah und den eine athenische Münze uns vor Augen

1) Pausanias I, 1, 5.

2) Petersen hat überzeugend nachgewiesen, dass die Ueberlieferung verdächtig ist. Rom. Mittheil. IV, 1889, S. 65. Vgl. Kopp, Jahrbuch des arch. Instituts V, 1890, S. 274.

3) Ueber die Zeit und die Werke des Alkamenes siehe Fuhrwangler, Meisterwerke, S. 117 bis 123.

4) Plinius, N. H. 36, 16. Winter (Arch. Anzeiger 1894, S. 46) hat vorgeschlagen, dem Alkamenes eine Marmorstatue zuzuweisen, die im Jahre 1836 nahe bei den Propyläen gefunden worden ist (Antike Denkmäler II, S. 22). Sie stellt eine Frau mit einem jungen Knaben dar. Diese Statue identificate Michaelis (Athen. Mittheil. I, 1876, S. 304) mit einer Gruppe der Prokne mit dem Itys, welche durch einen gewissen Alkamenes geschnitten worden war (Pausanias I, 24, 3). Aber ob das der gleichnamige Bildhauer war, bleibt zweifelhaft.

5) Tzetzes, Chili VIII, 340 und Epistola, ed. Pressel, S. 97. Auf die letztgenannte Stelle hat Forster aufmerksam gemacht. Rheinisches Museum, N. F. XXXVIII, 1883, S. 424 ff.

führt¹⁾, so der lahme Hephaistos im Hephaisteion, so der Ares eines nahe am Αἰετοπὰγ oberhalb der Agora gelegenen Tempels, endlich der Asklepios von Mantinea. Die Hekate auf dem Pygios der Athena Nike war ein von Alkamenes neu geschaffener Typus. Statt die Göttin unter der Gestalt von drei mit einander verwach-

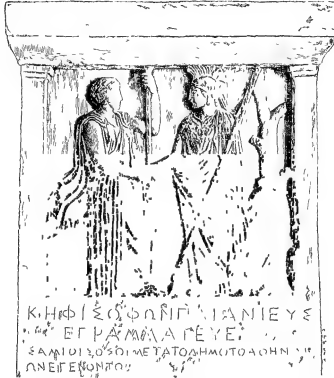


Fig 56 Kopfstein von einem attischen Decret des Jahres 405/4, worn Leuten aus Samos das athenische Bürgerrecht verliehen wird
(Athen. Gefunden bei den Aufgrabungsarbeiten auf der Akropolis)

senen Körpern darzustellen, wie es der alte, noch von Myron festgehaltene Typus vorschrieb, hatte er diese drei Leiber aus der Verklammerung gelöst und neben einander gestellt²⁾. Abgesehen von geringfügigen Abänderungen, scheint dies Werk die in unseren Museen so häufige Gruppe der dreifachen Hekate beeinflusst zu

1) Beulé, *Monnaies d'Athènes*, p. 261, 376. Nach den Aufnahmen Dörpfeld's war der Tempel jünger als die von Perikles errichteten Gebäude. Kopp, *Jahrbuch* V, 1890, S. 276, Anm. 30. Ueber den Dionysos des Alkamenes ist zu vergleichen: Emil Rieu, *Der Dionysos des Alkamenes*, in dem Sammelband *Evangelos Vindobonensis*, Wien, Holder, 1893, S. 1—23.

2) [Ueber den hier zu Grunde liegenden Irrthum des Verfassers s. Band I, S. 490, Anm. 48.]

haben¹⁾ Eine im Wettstreit mit Phidias geschaffene Athene ist uns nur aus Tzetzes bekannt, die Heia aus dem Tempel des Phaliron erwähnten wir schon Vielleicht hat man eine Copie der letzteren auf zwei Kopfleisten von attischen Uikunden zu erkennen die eine ist im Jahre 405 (Fig 56), die andere im Jahre 400 unter dem Archontat des Laches abgefasst²⁾ Die reichgewandete Gestalt, welche der Athene die Hand reicht und sich auf ein Scepter stützt, erinnert in Auffassung und Haltung unverkennbar an mehrere schonere Heiastatuen³⁾ Diese Combination muss sehr ansprechend erscheinen, wenn man bedenkt, dass Alkamenes in gewisser Hinsicht für die attische Schule der Erfinder des classischen Heiatypus ist

Es wäre sinnlos, wollten wir versuchen, alle diese Werke chronologisch anzuordnen Nur daran wollen wir festhalten, dass die zwei Statuen des Herakles und der Athene, welche für Thrasybul hergestellt wurden, in die letzten Lebensjahre des Alkamenes fallen müssen Endlich ist zu merken, dass er, einmal wenigstens, sich auch an einem Athleten versucht hat Sein in Bronze gegossener Sieger im Pentathlon hatte sich das Prädicat „classisch“ (enkrinomenos)⁴⁾ erworben Er war eine Art von Kanon, eine wahre Musterfigur

Das Meisterwerk des attischen Bildhauers war eine Aphrodite, die in den sogenannten „Garten“ (κήποι) südöstlich vom Lykabettos, zwischen der Stadt und dem Ilissos, Aufstellung gefunden hatte Pausanias beschreibt gleichzeitig eine Aphrodite in Hermenform, mit dem Beinamen Uiania, doch hat diese Herme mit der Statue des Alkamenes nichts zu schaffen⁵⁾ Die Aphrodite ἐν Κήποις war zu Pausanias' Zeit eines der Werke, welche Kunst-

1) Vgl Petersen, Die dreigestaltige Hekate, Arch epigr Mittheil aus Oesterreich IV, 1880, S 140, vgl auch S Reinach, Album archéol des musées de province, p 104 E Michon, Mélanges de l'Ecole franç de Rome XII, 1892 Wir wollen noch besonders auf das Helikation von Epidauros aufmerksam machen Ἐφημ ἀρχ 1885, Taf 2, Nr 12 und 12 a

2) Αρχ Δελφίων 1888, S 123 f und Petersen, Rom Mittheil IV, 1889, S 65—74 Vgl auch Schöne, Griechische Reliefs, Taf X, Nr 54

3) Namentlich eine Kolossalstatue des Vatican, Helbig, Führer I, S 223 f, Nr 297 Helbig bringt sie mit diesen zwei attischen Reliefs in Zusammenhang Vgl Fuchstein, Jahrbuch des arch Inst V, 1890, S 92

4) Plinius, Nat Hist 34, 71. Ueber den Sinn dieses Epithetons ist viel gestritten worden H L Ulrichs hat erwiesen, dass es in der That einen lobenden Sinn hat Blatter für das bayer Gymnasialschulw XXX, S 609 [Klein in den Archkol-epigraph Mitth aus Oesterr 1891, S 6 f schlägt enchrinomenos, d i der sich Salbende vor Vgl dagegen Overbeck, Griech Plastik I⁴, S 386, Anm 22]

5) Paus I, 19, 2

verständige nicht versäumten aufzusuchen und zu bewundern (*τῶν Ἀθήνησιν ἐν ὁλοῦς θέας ἀξία*), und die Fremdenführer erzählten, Phidias habe die letzte Hand daran gelegt¹⁾ In dem Dialog über die Porträts erklärt Lucian durch den Mund des Polystratos, dass dies die schönste Statue des Alkamenes sei Man kennt wohl auch die hübsche Stelle, wo er das Bild der Hetäre Panthea aus Zügen zusammensetzt, die er Meisterwerken der Bildhauerkunst und Malerei entnimmt er entlehnt dabei der „Gottin in den Garten“ die Wangen und die Ansicht des Gesichts von vorn, die „Spitzen der Hände“ (?), die schönen Verhältnisse der Handgelenke, die leichtbeweglichen, fein zugespitzten Finger²⁾

Die Frage drängt sich auf, ob dies von einem Kunstkenner, wie Lucian es war, so hochgeschätzte Werk für uns ganz und gar verloren ist Der Scharfsinn der Aichäologen hat es sich seit langer Zeit angelegen sein lassen, Wiederholungen desselben zu entdecken³⁾ Unter diesem Gesichtspunkt verdient nach unserer Ansicht keine Statue mehr Beachtung als die Marmorfigur, welche gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts zu Fréjus aufgefunden und mit dem sehr anfechtbaren Namen *Venus genetrix*⁴⁾ bezeichnet worden ist (Fig. 57) Die Göttin ist stehend dargestellt, wie sie mit der Linken einen Apfel und mit der Rechten einen Zipfel ihres Mantels halt, der mit seinem einen Ende um den linken Arm geschlungen ist Ihr langer Chiton ohne Ärmel und Gurtel ist ihr von der linken Schulter herabgeglitten, wodurch die Brust und der Armansatz enthüllt werden, die feinen Falten des leichten Stoffes schmiegten sich den Körperformen an und lassen die Umrisse des Oberleibs, der Hüfte, des leicht gebogenen und zurückgesetzten rechten Beines deutlich durchscheinen Die Statue von Fréjus ist das bemerkenswertheste Exemplar einer ganzen Reihe von Wiederholungen in Marmor, Bronze, Terracotta, von den geschnittenen Steinen und Münzen gar nicht zu reden, welche alle-

1) Plinius, Nat. Hist. 36, 16

2) Lucian, Imag. 4-6

3) Lübke hat vorgeschlagen, das Werk des Alkamenes mit der Venus von Milo gleich zu setzen (Gesch. der Plastik 1870, I, S. 130 f.) Diese Ansicht ist von Nuemann durch F. Ravaisson vorgetragen worden La Vénus de Milo, Mem. de l'Acad. des Inscrip., t. XXXIV, 1892, p. 234 ff.

4) Frolner, Notice de la sculpture antique, Nr. 135. S. Reinach hat dieser Statue eine ausführliche Abhandlung gewidmet, auf die wir für das Studium und die Kritik der verschiedenen Hypothesen, deren Gegenstand dies Werk geworden ist, verweisen können La Vénus drapée au musée du Louvre, Gaz. arch. 1887, p. 250 ss., p. 271 ss., pl. 30

samt die Beliebtheit einer Darstellung bezeugen, auf die man in der hellenistischen und römischen Zeit oft zurückgriff¹⁾ Wir haben hier nicht ihr Schicksal in Rom zu verfolgen, wir haben auch nicht zu untersuchen, in welchem Umfang etwa Arkesilas, ein Bildhauer des letzten vorchristlichen Jahrhunderts, bei seiner Venus genetrix, die er für den von Julius Caesar geweihten Tempel schuf, sich dadurch beeinflussen liess Wir wollen uns mit dem Hinweis begnügen, dass einige zu Myrina²⁾ gefundene Terracottawiederholungen der Statue beweisen, wie sehr dieser Typus den Koioplasten der hellenistischen Epoche vertraut war Aber in welche Zeit soll man die Entstehung des Originalmotivs setzen? Soll man, wie mehrere Gelehrte thun, Praxiteles die Ehre der Erfindung zuweisen, oder bis ins fünfte Jahrhundert damit zurückgehen und Alkamenes als Erfinder desselben bezeichnen³⁾? Wir entscheiden uns für die letztere Annahme In der That widerspricht im Typus und Stil der Statue nichts dem Geist des fünften Jahrhunderts Auf die durchscheinenden Gewänder versteht sich schon die Schule des Phidias, wie die Nike des Parthenon und die Nikebalustrade beweisen Auch das von der Schulter gleitende Gewand ist nicht das Merkmal einer jüngeren Kunststichtung man erinnere sich nur an die Parzen und an die Sandalenbinderin Die Bewegung der rechten Hand endlich, die den Mantel hochzieht, ist gleichsam ein Vermachtnuss der archaischen Sculptur die Heia vom Parthenonfries zeigt zur Genüge, wie auch Phidias es sich zu eigen machte Aber vor Allem besitzt der Kopf Eigenthümlichkeiten, welche jeden Zweifel über die Entstehungszeit beseitigen Die geradlinige Stirn, der Mund mit den geschwungenen, halbgeöffneten Lippen, um die ein leiser Anflug von Lacheln spielt,

1) S. Reinach a. a. O. hat diese Repliken aufgezählt Conze (Athen Mittheil. XIV, 1889, S. 199 ff.) hat einige neuerdings gefundene Wiederholungen, die aus dem Piräus und aus Pergamon stammen, nebst anderen, die in den Museen von Athen und Mykonos sind, beschrieben

2) Pottier und Reinach, La Necropole de Myrina, p. 309—315

3) S. Reinach (Gaz. arch. 1887 a. a. O.) hat sich bemüht, diese verschiedenen Annahmen zu vereinigen Er erkennt in der Statue von Préjuss und in ihren Wiederholungen einen Typus, der wahrscheinlich durch Alkamenes geschaffen wurde, aber mit Abänderungen die wir nicht näher angeben können, von Praxiteles wiederholt und späterhin sowohl durch die Koioplasten Kleinasiens als durch die Künstler der hellenistischen und griechisch-römischen Zeit nachgeahmt wurde, so unter anderem, obgleich das fraglich bleiben muss, vielleicht durch Arkesilas in jenem Bild der Göttin, das er für den Tempel auf dem Forum Julium schuf. Conze (Athen Mittheil. XIV, 1889, S. 199) erklärt sich bestimmt für Alkamenes, er folgt darin Furtwängler (Lexikon der Mythologie von Roscher, S. 142 und Meisterwerke, S. 117), dem auch Lucy Mitchell (Ancient sculpture, p. 320) sich anschliesst Vgl. Wolters, Athen Mittheil. XII, 1887, S. 378

Standspuren, die sich erhalten haben, scheinen nur eine unbewegliche Haltung wie bei der Parthenos zuzulassen. Man kann also jene griechisch-romische Statuette von Epidauros, wo die Göttin in raschem Lauf mit umgewendetem Haupt und im Wind flatternden Gewändern dargestellt ist, nicht als genaue Replik davon ansehen. Aber auch diese Figur ist sicher von einem attischen Original aus der Schule des Phidias abhängig und sie beweist also, dass ein anderer Bildhauer aus der Zeit des Pyrrhos einen etwas anderen Typus für die Athena Hygieia erfunden haben muss¹⁾

§ 2 DIE SCHULE DES MYRON UND DIE SELBSTÄNDIGEN BILDHAUER

Man braucht Petron's Wort über Myron „Der Meister von Eleuthera hat keinen Erben gefunden“, nicht buchstäblich zu nehmen²⁾. Der Realismus, dem Myron so glänzenden Ausdruck gegeben, zählt auch noch in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts Anhänger, der bekannteste ist Lykios, der eigene Sohn Myron's. Auch Lykios zeichnete sich in der Bionzekunst aus und machte eine gute Figur unter jenen Kunstleuten, die in den letzten Jahren der perikleischen Staatsverwaltung und zur Zeit des Nikiasfriedens an der Ausschmückung der Akropolis beteiligt waren. Eines dieser Werke fiel Allen in die Augen, welche den Aufgang zur Burg erstiegen. Es waren zwei Pferde aus Bronze, unter Lebensgrösse, gestiftet durch die drei Hipparchen Lakedaemonios (zweifellos den Sohn Kimon's), Xenophon und Pionaptes. Sie erhoben sich auf kurzlich wiedergefundenen Postamenten vor dem rechten Flügel der Propyläen, nicht weit vom Niketempel, und einneigten an den glücklichen Feldzug nach Euboea, den Perikles im Jahre 446 befehligt hatte³⁾. Weiterhin, zwischen den Propyläen und dem Bezirk der Artemis Brauronia, sah man eine andere Bionzefigur mit der Unterschrift des Lykios, es war ein Knabe mit einem Weihwasserbecken (*periphrastērion*), also

1) *Ἐργα ἀρχ.* 1886, pl. 12, Nr. I. Vgl. Petersen, Athen. Mittheil. 1886, S. 309.

2) Petron, Satiren, 88.

3) Lolling, *Δελφία ἀρχ.* 1889, p. 179. Lolling glaubt, dass die Widmung unmittelbar nach den Ereignissen geschah, wodurch wir als Geburtszeit des Lykios ungefähr das Jahr 484 ermitteln. Aber der Platz für die Pferde scheint durch Mnesikles vorgesehen zu sein, so kann das Weihgeschenk sehr wohl auch gleichzeitig mit den Propyläen (437—431) sein. Die Inschriften sind übrigens erincert und datiren nicht nothwendiger Weise aus dem fünften Jahrhundert. Man darf daraus also nicht folgern, dass die Gruppe um 445 gestiftet und dann durch Mnesikles an dieser Stelle wieder aufgebaut worden sei. [Vgl. hierüber auch P. Wolters, Zum Alter des Niketempels, in den Bonner Studien, Berlin 1890, S. 99, Taf. 6 und E. Curtius, Stadtgeschichte von Athen, 1891, S. 155.]

ein religiöser Gegenstand, doch dem wirklichen Leben entnommen und schon dem Genre verwandt¹⁾ Ein anderer Knabe, welcher in Kohlen blies, um ein verlöschendes Feuer neu anzufachen, entstammt durchaus derselben Richtung²⁾ Die Statue des Pankratiasten Autolykos endlich gemahnt nochmals an myronische Tradition. Jedoch macht sich Lykios auch an grössere Gegenstände, wie seine Argonautengruppe bezeugt und ganz besonders jene Figurenreihe, welche durch die Apolloniaten nach Olympia gestiftet wurde und einen Kampf der Griechen und Trojaner darstellte. Die Anordnung der Figuren auf einem halbkreisförmigen Postament einreichte an die Compositionsweise der alten Meister³⁾

Unter die Künstler der myronischen Schule muss man zweifellos einen Bildhauer Styppax zählen, der aus Cyprien kam und, wie Lykios, von lebendigstem Realismus war. Sein berühmtestes Werk, der Splanchnoptes, war ein Knabe von Bronze, der die Eingeweide eines Opfertieres kostet⁴⁾ Wir bringen mit derselben Gruppe nach dem Vorgang Brunn's⁵⁾ einen als Thierbildner berühmten Bildhauer, Strongylion, in Verbindung, dessen Ochsen und Pferde man sehr bewunderte⁶⁾ und der gewiss Myron's gefeierte Kuh gekannt hatte. In

1) Pausanias I, 23, 7

2) Plinius, Nat. Hist. 34, 79. Es ist das zweifellos derselbe, wie der von Plinius am Schluss der angeführten Stelle erwähnt. Puer sulfitor. Blumner meint, dass dies der von Pausanias (I, 24, 2) zwischen den Propylien und dem Parthenon namhaft gemachte Phryxos gewesen sei. Er hatte dann einen Theil der Argonautengruppe gebildet, die ja auch ein Werk des Lykios war (Blumner, Arch. Zeitung 1870, S. 55). Von anderer Seite hat man versucht, diesen Phryxos mit einer Figur des argivischen Bildhauers Naukydes zu identificiren, von dem es einen Widderopferer (immolans arietem, Plin. 38, 80) gab. Vgl. Lowy, Inschr. griech. Bildh., S. 68, Nr. 87.

3) Die Belegstellen findet man bei Overbeck, Schriftquellen, 862—867.

4) Plinius, Nat. Hist. 34, 81 und 22, 44. Plinius wiederholt anlässlich dieser Statue die von Plutarch über die Athene des Pyrrhos mitgetheilte Anekdote. Der Splanchnoptes war ein Liebesknecht des Perikles, der von der Höhe des Parthenon herab gefallen war. Athene war dem Perikles erschienen und hatte ihm eine wunderbare Pflanze, das Perdikion oder Parthenion, gezeigt, welches den Knaben heilte (vgl. Wolters, Athen. Mittheil. XVI, 1891, S. 156). Es existirt kein Grund, diese Statue, wie Klein gethan hat, mit dem puer sulfitor des Lykios zusammen zu werfen und zu bestreiten, dass Styppax sie geschaffen (W. Klein, Arch. epigr. Mittheil. aus Oesterreich VII, 1883, S. 71). Mayer hat die Bedeutung des Wortes Splanchnoptes aus jenen Vasenbildern erklärt, wo man an einem Altar einen jungen Diener stehen sieht, der sich anschickt, die Eingeweide des Opfertiers mit Hilfe eines langen Spießes aufs Feuer zu legen (Mayer, Splanchnoptes, Jahrb. des arch. Inst. VIII, 1893, S. 218). Mayer bringt geschickt mit der Pliniusstelle eine Marmorstatue in Verbindung, die 1888 bei den Ausgrabungen des Olympieion zu Athen gefunden worden ist (a a O., Taf. 4); es ist ein Knabe von etwa 15 Jahren, in jenem noch etwas strengen Stil, an dem man die Schüler des Myron erkennen kann.

5) Brunn, Gesch. der griech. Künstler I, S. 268.

6) Pausanias IX, 30, 1. ἀνδρὸς βοῦν καὶ ἵππου ἀρίστα εἰργασμένον.

seinen „Vogeln“, die im Jahre 414 aufgeführt wurden, spielt Aristophanes auf ein grosses, ehernes Weihgeschenk an, das ein Athener Chairedemos bei Strongylion für die Akropolis bestellt hatte, es war das trojanische Pferd (*δοῦρικὸς ἑρπικος*), aus dem man den Menestheus und Teukros und die Söhne des Theseus heraussteigen sah¹⁾ Wir wissen nicht, ob Strongylion ein Attiker war oder einer von jenen Fremden, die nach Athen kamen, um dort ihr Glück zu machen Jedenfalls bezogen seine Musen des Helikon und seine Artemis Soteira von Megara, dass sein Ruf auch über die Grenzen Attikas gedrungen war Seine Werke waren in Rom gesucht Brutus, der Besiegte von Philipp, bezugte eine ganz besondere Vorliebe für eine Knabenstatuette von der Hand des Strongylion, und Neio war untrennbar von seiner Amazone mit den schönen Waden (*εὐσημημος*), welche man sich wohl hütete zu vergessen, wenn man das Reisegepack für den Kaiser zusammenstellte²⁾

Eine vollständige Aufzählung der jüngsten Zeitgenossen des Phidias wurde uns zu weit führen Was wissen wir z. B. von Apollodor und Euphoros, die ausschliesslich durch Inschriften bekannt sind? Es lohnt sich mehr bei Kunstleuten zu verweilen, von denen genug überliefert ist, um ihr Bild mit einigen bestimmten Zügen ausstatten zu können So ermöglichen es die Schriftquellen, in Kallimachos eine sehr originelle Persönlichkeit zu erkennen, einen Meister, den man kaum bei den Schülern des Phidias oder Myron unterbringen kann Wenn die Grenzen seiner Schaffenszeit auch unbestimmt sind, so gehört er doch jedenfalls dem fünften Jahrhundert an Er war der Verfertiger jener berühmten goldenen Lampe, die Tag und Nacht in der Cella der Athena Polias im Erechtheion brannte, auch den bronzenen Palmbaum hatte er ciselirt, welcher den Rauch der Lampe über das Dach hinaus leitete Man kann daraus folgern, dass er noch in der Zeit thätig war, als die Arbeiten am Erechtheion im Gange waren, d. h. von 421 bis 413, wenn nicht gar bis 409³⁾ Dieses Werk der Goldschmiedekunst und Toreutik

1) Aristophanes, *aves* v. 1128 und Scholast dazu Paus. I, 23, 8 Die Basis mit der Inschrift ist wieder aufgefunden worden Lowy, *Inschr. griech. Bildhauer*, Nr. 52

2) Overbeck, *Schriftquellen*, 879—883

3) Benndorf (Ueber das Cultbild der Athena Nike, S. 40) hält ihn für einen Zeitgenossen des Kimon und nimmt an, dass die Lampe zunächst in einer provisorischen Cella ihre Stelle gefunden habe. In der interessanten Untersuchung, welche Furtwängler dem Kallimachos gewidmet hat, führt er ihn als Lehrlingskünstler des Nikias und der conservativen Partei ein. Er weist ihm eine

kennzeichnet den Kallimachos als geschickten Ciseleur, und an Ciselearbeit erinnert ja auch das korinthische Säulenkapi tal, dessen E i n f i n d u n g eine wohl bekannte, dichtetisch ausgeschmückte Legende ihm zuschreibt¹⁾ Aber er kann auch unter den Bildhauern seinen Platz behaupten Als ein Künstler, dem seine Zeitgenossen den Beinamen des Raffinirten (*κατατηγνιστος*) verliehen, der an sich selbst die grössten Ansprüche stellte, der seine Werke, selbst auf Kosten der Eleganz, bis in die feinsten Kleinigkeiten vollendet ausfuhrte, beherrschte er vor Allem die Technik in vollkommener Weise²⁾ Er kam zuerst auf den Einfall, zum Aushöhlen des Marmors den Bohrer anzuwenden, um damit jene erstaunlichen Feinheiten zu erzielen, die wir am P a t h e n o n an den Gewändern der Paizen³⁾ bewundern, und vielleicht hat gerade er Antheil an jener unverkennbaren Weiterentwicklung, welche die Bildhauer der Nikebalustrade der Virtuosität in die Arme trieb Das ist offenbar der hervorragende Zug in seinem Wesen, denn an seinen statuarischen Werken, an seiner Hera als Braut und an seinen tanzenden Lakonierinnen lobte man vor Allem die vollendete feine Ausführung Man verglich ihn wegen der ein wenig mageren Zierlichkeit (*λεπρότης*) seines Stils mit Kalamis, und so erscheint er uns als ein unmittelbarer Erbe der alten, attischen Meister Zu einer Zeit, wo um ihn her die Kunst unter dem mächtigen Anstoss des Phidias eine ganz neue wurde, hielt er an der feinen Detailbehandlung der alten Schule fest

Wir können sogar noch weiter gehen und in ihm den wirklichen Nachfolger des Kalamis, einen Schöpfer des archaisirenden Stils erkennen⁴⁾ Man liest seinen Namen auf einem Relief des capitolinischen Museums, das in jenem bewussten Archaismus gearbeitet ist, den die neuattischen Bildhauer im letzten vorchristlichen Jahrhundert wieder in Mode brachten⁵⁾ Es ist nur eine Kopie, aber nichts hindert uns anzunehmen, dass sie genau ist Nun können

wichtige Rolle bei der Ausschmückung des Erechtheion zu Die goldene Lampe sollte an den bronzenen Palmbaum erinnern, den Kaimon nach dem Sieg am Eurymedon nach Delphi stiftete (Meisterwerke, S 200—207)

1) Vitruv IV, 1, 9 Vgl Chipiez, Origines des ordres grecs, p 303

2) Pausanias I, 26, 2 Vitruv IV, 1, 10 qui propter elegantiam et subtilitatem artis memoratise ab Atheniensibus catalextechnus fuerat nominatus

3) Vgl Fuchsstein, Berliner philologische Wochenschrift, 1890, S 194

4) Furtwängler, Meisterwerke, S 202

5) Lowy, Inschr griech Bildh, S 331, Nr 500.

wir uns seine *Sallantes Lacaenae* vorstellen sie lieferten das Vorbild für jene auf den Fusszehen tanzenden aichaisirenden Gestalten mit einem Kalathiskos im Haar, welche die neuattischen Bildhauer so manches Mal dargestellt haben¹⁾ So setzt Kallmachos in einer kunstverständigen, aber weniger naiven Weise die Tradition des Kalamis fort. Er begeistert sich für die Gestalten, welche die Kunst von Phidias geschaffen, um einen pseudo-archaischen Stil ins Leben zu rufen und jene zielichen, mageren, mit fein gefalteten Gewändern bekleideten Figuren in Mode zu bringen, welche unter dem Meissel der Neuattiker spatehina von Neuem erstehen sollten.

Unter die Meister, die man als selbstständig bezeichnen kann, insofern die Schriftquellen von ihnen keinerlei Schulverhältnis angeben, muss man auch den Kresilas zählen, der zwar aus der kretischen Stadt Kydonia stammte, aber sicher in Athen gearbeitet hat. Man liest seine Unterschrift an einem Postament auf der Akropolis, das ein Weihgeschenk des Hermolykos, eines Sohnes des Ditrephes, getragen hatte. Das Votivgeschenk, das sich auf dem Postament erhob, war das Erzbildnis eines verwundeten Kriegers, der, obgleich von mehreren Pfeilen durchbohrt, noch immer eine drohende Haltung einnahm²⁾. Es konnte dies, wie Pausanias meint, die Statue des Vaters des Hermolykos, jenes Ditrephes gewesen sein, der im peloponnesischen Krieg die thakischen Soldner bei der Ausplünderung von Mykalessos befehligte³⁾. Allein man hat gute Gründe, den Vorfahr des Gebers, Hermolykos, den Sohn des Euthomos, einen der Helden aus der Schlacht bei Mykale, in dem hier Dargestellten zu erblicken⁴⁾. Ist dem so, dann fällt die Thätigkeit des Kresilas noch in die Lebenszeit des Perikles, und der kretische Meister hat sein berühmtes Porträt des grossen Staatsmannes, in dem er mit seltenem Glück die vornehmen Gesichtszüge des „Olympieis“ festhielt, nach dem Leben schaffen können⁵⁾. Aller Wahrscheinlichkeit

1) Arch. Anzeiger 1893, S. 76 f. Vgl. Howse, Die neuattischen Reliefs, S. 96.

2) Plinius, Nat. Hist. 34, 74. Pausanias I, 23, 3. Für die Inschrift vgl. Lowy, Inschr. griech. Bildh., Nr. 46.

3) Thukydides VII, 29 f.

4) J. Str., Jahrbuch des arch. Inst. VII, 1892, S. 185. Sie hat vorgeschlagen, eine Wiederholung der Statue auf einer Lekythos mit schwarzen Figuren auf weissem Grund zu erkennen, die aus der alten Sammlung Laynes stammt. Dieser Vermutung hat A. Gerke widersprochen. Jahrbuch des arch. Inst. VIII, 1893, S. 113. Vgl. Kekulé, Arch. Anzeiger 1893, S. 75, Anm. 1.

5) Plinius, Nat. Hist. 34, 74. Pausanias spricht auch von einer Statue des Perikles, die sich auf der Akropolis befand (I, 25, 1). Es war dies also eine Porträtstatue und zwar gerade die,

nach ist dieses Werk des Kresilas das Original, auf das die Hermenbusten des Perikles in London, München und im Vatikan zurückgehen¹⁾ Die schönste von diesen drei Busten ist die im Britischen Museum, die man für eine treue Wiederholung der verschwundenen Statue ansehen kann (Fig. 63) Perikles trägt den zu rückgeschlagenen korinthischen Helm, aber das ist kein Auskunftsmittel, um die Unformlichkeit seines Kopfes zu verhüllen, dieses „Zwiebelkopfes“, über den die Komiker sich so lustig machten, man muss in dem Helm einfach das Abzeichen des Stratogenanntes erkennen, das er fünfzehn Jahre lang bekleidete²⁾ Das Marmorbild lässt mit einziger Lebendigkeit das Bild des grossen Redners vor uns stehen, und wir mochten in diesen festen, regelmässigen Zügen gern die moralischen Eigenschaften, welche das Glück des Perikles erklären und rechtfertigen, seine Ueberredungsgabe, seine entschlossene Milde, seine grosse Würde in der Lebensweise, seine unvergleichliche Höhe der Gedanken zum Ausdruck gebracht sehen Man ruhmt von dem Künstler, er habe die Vornehmheit seines Modelles noch gesteigert es scheint, dass dies nicht nur eine leere Phrase ist Wir haben es offenbar mit einem Portrat zu thun, wie eben die Meister des fünften Jahrhunderts es auffassten ohne einem niedrigen Realismus zu huldigen, wussten sie den hervorsteckenden Zug einer Physiognomie sehr wohl heraus zu arbeiten und versuchten doch zugleich in den individuellen Ausdruck etwas allgemein Gültiges hinein zu legen

Wenn man nach dem Verzeichniss seiner Werke urtheilen darf, so nahm Kresilas bei seinen Zeitgenossen eine sehr geachtete Stellung ein Er arbeitete für einen Bewohner von Hermione, der ihn mit einem Motivbild für die chthonische Demeter beauftragt hatte³⁾, er lieferte für die Epheser eine verwundete Amazone, von der wir vielleicht in einer Statue des capitolinischen Museums eine Kopie be-

deren Basis auf der Akropolis wieder gefunden wurde mit der Inschrift *Περικλέος [Κρεσιλάου] ἐποίησε* Vgl. *Δελφικὰ ἀγγ.* 1889, S. 36 und *Corpus Inscr. Atticar.* IV, S. 154, 403 a

1) Die Büste des Britischen Museums findet man in den *Ancient Marbles* II, pl. 32, die des Vatican bei Visconti, *Museo Pio-Clementino* VI, 29 und *Arch. Zeitung* 1868, Taf. 2, 2 abgebildet (vgl. Helbig, *Führer* I, Nr. 281) Ueber die Münchener Hermen vgl. Brunn, *Beschr. der Glyptothek*, Nr. 157, über die der Sammlung Barracco Coll. Barracco, pl. XXXIX, XXXIX a

2) Das Berliner Museum besitzt eine Büste im Helm, in der man das Bild eines athenischen Strategen der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts erkennen kann (*Beschr. der ant. Sculpturen* von Berlin, Nr. 311) Furtwängler hat vorgeschlagen, sie ebenfalls dem Kresilas zuzuschreiben (*Meisterwerke*, S. 275)

3) Lowy, *Inscr. griech. Bildh.*, Nr. 45

sitzen¹⁾, die delphischen Ausgrabungen haben uns ein Postament mit seiner Meisterninschrift kennen lehren es war das ein Werk, von dem die Schriftquellen schweigen²⁾ Endlich schreibt man ihm einen Doryphoros zu, und dies Zeugniß scheint anzudeuten, dass der kie-



Fig 63 Heine des Perikles (Britisches Museum)

tische Bildhauer nicht nur die attischen Meister gekannt hat, sondern dass er vielleicht auch mit Polyklet einige Berührungspunkte besass Man sieht, wie eng ein Urtheil wäre, das nicht auf diese mannigfaltigen Einflüsse Rücksicht nahm Es fehlt uns die Musse, um hier

1) Vgl. über diese Anarontentypen und den sogenannten Wettkampf, den die Epheser dafür ausschrieben, Band I, S. 531 ff. und Furtwängler, Meisterwerke, S. 286—303

2) Bull. de corresp. hellén. 1894, p. 181

alle Vermuthungen zu erörtern, die neuerdings über Kresilas geaussert worden sind. Kekulé schiebt ihm das Original eines Marmorkopfes des Anakreon zu, der sich im Berliner Museum befindet¹⁾ In einer geistvollen Studie erklärt ihn Furtwängler für den Urheber mehrerer lange Zeit anonym gewesener Werke, so des angeblichen Alkibiades in der Sala della biga des Vatican, so des Münchener Diomedes, der Pallas von Velletri im Louvre, des Diadumenos Petworth und der schönen Maske der Meduse Rondanini in München²⁾ Aber keine dieser Vermuthungen lässt sich zur Gewissheit erheben, und so bleibt die Herme des Perikles das einzige Werk, aus dem wir mit einiger Sicherheit den Stil des Kresilas kennen lernen.

Alle diese Kunstlernamen, alle diese grossentheils verlorenen Werke, von denen die Forschung Copien nachzuweisen sucht, all' das lässt uns in Athen zur Zeit des peloponnesischen Kriegs eine uberraschende Kunstthatigkeit ahnen. Eine der friedlosesten Epochen der athenischen Geschichte ist auch zugleich eine der glanzendsten. Man begreift es leicht, dass beim Beginn der römischen Herrschaft der grosse attische Stil des fünften Jahrhunderts wieder in Aufnahme kam und dass ein Heer von Copisten die berühmtesten Werke desselben wiederholte. Im zweiten vorchristlichen Jahrhundert entwickelte sich eine richtige Renaissance, die von diesen Vorbildern ihre Anregung empfing und sie in Menge copirte. Diese Wiederholungen bevölkern unsere Museen, nur zu oft sind wir auf sie angewiesen, um über Meister aus der Zeit des Phidias uns zu belehren. So ist es ein seltener Glücksfall, dass wir ein Originalwerk nachweisen können, das uns, ohne Veränderung, die Stilformen der attischen Schule vor Augen führt. Im Jahre 1892 hat das Berliner Museum die grosse Statue einer bekleideten Frau erworben, die aus Venedig stammt und zweifellos durch einen Gefährten Morosini's aus Griechenland mitgebracht worden war (Fig. 64)³⁾ Der italienische Bildhauer, der mit ihrer Ergänzung beauftragt war, hatte unter ihrem linken Arm eine grosse Vase und unter dem etwas aufgehobenen Fuss derselben Seite eine Schildkröte angebracht. Kekulé ergänzt unter dem linken Fuss einen Vogel, eine Gans, und auf der rechten Hand eine

1) Jahrb. des arch. Inst. VII, 1892, S. 119, Taf. 3.

2) Furtwängler, Meisterwerke, 277—337.

3) Kekulé, Ueber eine weibliche Gewandstatue aus der Werkstatt der Parthenongiebelfiguren, Berlin 1894. Vgl. Auch Anzeigen 1893, S. 74.

Taube und lasst die Figur ihren anderen Arm auf ein Idol archaischen Stils aufstützen, er erkennt dann eine Aphrodite. Wenige Werke sind, dem Stil nach, näher mit den Parthenonsculpturen, im besonderen mit der Parzengruppe verwandt dieselbe fließende Darstellung der Chitonfalten auf der Brust und an den

Ärmen, dieselbe reiche Pracht in der Art, wie der Mantel fällt. Alles verräth die Hand eines Schülers des Phidias. Kekulé schlägt mit allem Vorbehalt den Namen des Agorakritos vor, in so fern er in der Statue das Werk eines jener Bildhauer erkennt, die mit Phidias und unter seiner Anleitung an den Parthenongruppen gearbeitet haben, kann man seinem Urtheil nur unbedingt beipflichten.

Je seltener die Originale sind, um so weniger dürfen wir es ablehnen, die Copien, welche uns eine abgeänderte Vorstellung von der attischen Schule zu geben versprechen, in den Kreis unserer Betrachtung zu ziehen. So geht z. B. der überlebensgrosse Kopf einer Göttin im Berliner Museum direct auf ein attisches Original aus der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts zurück (Fig. 65).¹⁾ Der ruhige, majestätische



Fig. 64 Statue einer beklädeten Frau
(Berliner Museum)

1) Beschreibung der ant. Sculpt. zu Berlin, Nr. 608. Kurtwiegler (Meyerswerke, Taf. V und S. 118) hält ihn für ein Werk des Alkamenes.

Gesichtsausdruck scheint auf eine Hera zu weisen. Das Haar ist von einem breiten Band umschlungen, das sich nach hinten zu einer Sphendone verbreitert, über den Schläfen bedecken die Lockenmassen dieses Band zum Theil und heben sich mit ihren Wellenlinien aufs glücklichste von der glatten Oberflache desselben ab. Wir haben schon gesehen, wie die Bildhauer bei den Köpfen der jungen



Fig. 65 Kopf einer Göttin. Berliner Museum.
(Nach Furtwangler, Meisterwerke, Taf. V)

Epheben, z. B. dem Typus des Diadumenos, diese Anordnung des Haares verwerthet haben. Zumal weibliche Köpfe bekommen dadurch etwas ungemein elegantes, das wohl geeignet war, die Künstler zu bestechen, nichts muss begreiflicher erscheinen, als dass die Schule des Skopas im vierten Jahrhundert darauf zurückgriff¹⁾

Besonders häufig wurde in dieser Zeit die Athene dargestellt. Die Schüler des Phidias und ihre Zeitgenossen, ein Alkamenes und Agorakritos, ein Kresilas und Pyrrhos, haben unter Statuen dieser

Göttin ihren Künstlernamen gesetzt, die attische Kunst vervielfaltigt diese Bilder mit ebenso grosser Vorliebe, wie die italienischen Maler des 16. Jahrhunderts immer wieder Madonnen malen. Die Statuen des Phidias hatten die wesentlichen Züge im Bilde der Athene festgelegt, aber die Schüler führten Variationen ein, indem sie in die Haltung, den Gesichtsausdruck, das Spiel des Faltenwurfs mehr oder weniger von ihrer persönlichen Empfindung hineinlegten. Unter den erhaltenen Statuen, welche am directesten von den durch Phidias geschaffenen Typen herzuleiten sind, muss man in erster Linie den Torso Medici aus der École des Beaux-Arts zu Paris erwähnen, ein Werk grössten

¹⁾ Ueber die Reihe der Köpfe, welche uns die Entwicklung dieses Motivs zeigen, vgl. G. Perrot, *Fondation Piot, Monuments et mémoires* I, p. 129sq., wobei von einem entsprechenden Kopf des Louvre ausgegangen wird.

Stils, wo die architektonische Strenge in der Anordnung des dorischen Chitons durch die zierlichen Falten des unter dem Chiton getragenen ionischen Gewandes gemildert wird¹⁾ Die Athene Farnese des Neapeler Museums verrieth sich ebenfalls als Wiederholung eines



Fig 66 Kopf der Athene Farnese (Neapeler Museum)

attischen Werks, doch aus etwas späterer Zeit²⁾ Während der Kopf mit dem Helm, der Greifen und eine Sphinx als Schmuck trägt, direct unter dem Einfluss der Parthenos steht (Fig 66), hat der Bildhauer für die Gewandung eine weniger strenge Anordnung angestrebt und die zierlichen Falten des ionischen Untergewandes glücklich zur Geltung gebracht Ein sehr individueller Gesichtsausdruck charakterisirt die Kolossalstatue des Louvre, die man als Pallas von Velletu kennt (Fig 67)³⁾ Die geschickte Anordnung

1) Brunn, Denkmäler, Nr 171, Furtwängler (Meisterwerke, S 46 ff) erkennt darin die Promachos des Phidias wieder

2) Furtwängler (Meisterwerke, S. 104 f.) hält Alkámenes für den Urheber

3) Fröhner, Notice, Nr 114 Brunn, Denkmäler, Nr 68 Furtwängler (Meisterwerke, S 311) weist sie dem Kresilas zu und erkennt darin die Athene, welche ins Dionetoron des Piräus ge-

des Costums, ein dionische Chiton, über den ein Mantel geworfen ist, die korinthische Form des Helmes bezeichnen sie als eine originale Schöpfung, und das Gesicht mit dem langgezogenen Oval, den nur wenig geöffneten Augen, verleiht ihr ein sehr individuelles



Fig 67 Pallas von Valletti (Louvre)

Gepräge Es waren noch viele Variationen aufzuzahlen, mehrere davon weisen schon auf den Stil des vierten Jahrhunderts hin, so ein Kopf der Sammlung Barracco¹⁾ und die Athene im Louvre,

stützt wurde. Aber man muss, um diese Hypothese gelten zu lassen, der Pinakothek (Nat Hist 34, 74), welche den Kephisodot als Urheber der Athene des Piräus namhaft macht, Gewalt anthun

1) Coll Barracco, Livr III—V, Nr 48

welche in ihrer Aegis die Lade mit dem Erichthomos trägt, ein entzuckendes Werk, das den strengen Gesichtsausdruck durch einen Zug mütterlicher Fürsorge gemildert zeigt¹⁾, doch diese Proben beweisen zu Genüge, wie mannigfache Schattierungen der Auffassung die attische Kunst des fünften Jahrhunderts bei der Darstellung der griechischen Jungfrau in Aufnahme bringt

§ 3 DIE RELIEFS, IM BESONDEREN DIE GRABRELIEFS

Ein charakteristischer Zug für die griechische Kunst ist die Leichtigkeit, mit der die Schöpfungen der grossen Meister auf die weitesten Kreise Einfluss gewinnen. Der Unterschied, den wir Modellen zwischen der eigentlichen Kunst und dem Kunstgewerbe zu machen gezwungen sind, existiert für die Griechen nicht. Vollzieht sich eine jener Weiterentwicklungen, die neue Typen und Stilformen aufbringt, so stellt sie sich als unwiderstehlicher Strom dar, dem auch die bescheidensten Einzelnisse sich nicht entziehen können. Wenn der Vasenmaler seine Modelle den Fresken des Polygnot und Mikon entnimmt, so macht sich der Marmorarbeiter, der für einige Diakonen ein Weihgeschenk oder eine Grabstele ausmeisselt, gewissermassen zum namenlosen Schüler der Meister mit klingendem Namen. Man würde sich also eines grossen Hilfsmittels berauben, wenn man diese anonymen, der Kunstlerunterschrift entbehrenden Reliefs unbeachtet lassen wollte. enthüllen sie uns doch so zu sagen die Durchschnittskunst der athenischen Werkstätten. Zudem lassen sich einige dieser Marmorarbeiten mit vollkommener Sicherheit datiren, und es ist von Weith, beiläufig auf so zuverlässige Uikunden zu stossen.

Unter diesen Reliefs giebt es einige so vortreffliche, dass man sie nicht gewöhnlichen Handwerken zuschreiben sollte. Dahin gehöht das wundervolle Marmorrelief des Athener Centralmuseums, das im Jahre 1859 in Eleusis nahe bei der Capelle Hagios Zacharias entdeckt wurde (Fig. 68)²⁾. Es ist eine 2,20 m hohe, 1,52 m breite Platte, deren Masse eine Verwendung als Bauelement zu verathen scheinen, ohne

¹⁾ P. Jamot, *Mon. grecs*, 1891—1892, pl. 12. Jamot hat überzeugend nachgewiesen, dass diese in Kreta unweit Selino gefundene Statue eine gute Copie von einem um 400 v. Chr. geschaffenen attischen Werk ist.

²⁾ F. Lenormant, *Gazette des Beaux-Arts*, t. VI, p. 69. *Monumenti mediti* VI, Taf. 45. Karykades, *Catalog*, Nr. 126.

dass man dies doch mit Bestimmtheit behaupten konnte. Der Künstler hat seinen Gegenstand einer berühmten eleusinischen Legende entnommen. Triptolemos, als Knabe dargestellt, schickt sich zu der gefährlichen Mission an, welche Demeter ihm zumuthet, nämlich hinauszuziehen und unter den noch ungesitteten Menschen die Gaben der Göttin, also Kenntniss der Landwirthschaft und milde, friedfertige Sitten, auszubreiten. Die zwei Gottheiten von Eleusis, Demeter und Kore, umgeben ihn und scheinen ihm ihre letzten Rathschläge zu ertheilen. Ist somit der allgemeine Sinn der Darstellung klar, so ist die Erklärung im Einzelnen nichts weniger als gesichert. Immerhin wird man ohne Zögern Kore in der jungen Göttin erkennen, die eine Fackel hält (*κούρη ὀδοπόρος*)¹⁾ und deren Schmuck zweifellos noch durch Kleinodien aus vergoldeter Bronze, durch Halsbänder, Ohrgehänge und Armspangen vervollständigt war. Still und bedächtig, mit der Besorgtheit, die etwa eine ältere Schwester an den Tag legen kann, nähert sie ihre eine Hand dem Haupt des Knaben, offenbar um ihm einen, jetzt verschwundenen, metallenen Kranz aufzusetzen. Die ernste Göttin sodann, welche sich auf ein palmettenbekrontes Scepter lehnt, ist Demeter, wie sie dem Triptolemos ein Aehrenbuschel, das Abzeichen seiner Sendung, überreicht. Ihre Formen sind stattlicher als die der Kore und durch das kurze, lockige Haar, wie es Trauernde trugen, erhält ihr Gesicht einen fast männlichen Ausdruck: die schmerzvolle Angst, die sie als Mutter durchgemacht, soll dadurch angedeutet werden. Die Stärke der religiösen Empfindung, die Meisterschaft des Stils verrathen ein Werk aus der Schule des Phidias und etwa aus der gleichen Zeit wie der Parthenon. Man entdeckt hier dieselben Vorzüge, die am Panathenäenfries in die Augen fielen: ein wenig erhabenes Relief von ausgesuchter Zartheit und leichter, geschmeidiger Gewandbehandlung, eine entzuckende Reinheit in der Modellirung der nackten Gotterarme. Die Augen sind noch etwas en face gestellt, wie dies am Parthenon die Regel ist, aber von einer gewissen Trockenheit in der Wiedergabe des Haares abgesehen, sucht man vergebens nach Spuren von Archaismus, den gewisse Kritiker in dem Bild entdecken zu müssen glaubten. Alles spricht für einen Zeitansatz zwischen den Jahren 440 und 430.

1) Anthol. Pal. Add. I, 266, c ed. Congny.

Der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts kann man auch noch das Original des Orpheusreliefs zuweisen, von dem wir drei

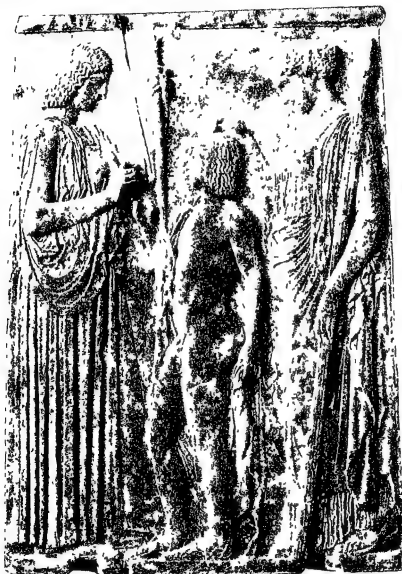


Fig 68. Triptolemos und die eleusischen Göttinnen. Zu Eleusis gefundenes Relief
(Athen, Centralmuseum)

verschieden gute Wiederholungen im Neapeler Museum, im Louvre und in der Villa Albani besitzen¹⁾ Die beste unter diesen Repliken,

¹⁾ Diese Copien sind abgebildet in den Wiener Vorlegeblättern III, Taf. XII. Vgl. Leo Bloch, Griechischer Wandschmuck, München 1895, S. 4—15. Die Neapeler Copie trägt auf Griechisch

die Neapeler, bewahrt noch treu den Wideschein echt attischer Anmuth (Fig. 69). Der Künstler hat den Augenblick gewählt, wo Ophreus sich unbedachter Weise nach Eurydike umschaute, um sie dadurch zu verheizen. Mit einer Handbewegung voll reizender Natürlichkeit hat das junge Weib die eine Hand auf die Schulter des Orpheus gelegt, und die beiden, so für einen Augenblick wieder vereinten Gatten betrachten sich mit inniger Zärtlichkeit. Selbst Hermes scheint von Mitleid eingenommen, er hat zwar Eurydike zart bei der Hand gefasst, doch zaudert er, seine grausame Mission zu erfüllen. Der mit so viel Takt gemässigte Gefühlsausdruck verleiht den attischen Grabstelen einen eigenen Reiz. Aber hat denn dies mit Vorliebe von den Bildhauern der ionischen Epoche wiederholte Relief überhaupt eine sepulchrale Bestimmung? Dem Gegenstand nach, der unverkennbar dem attischen Drama entlehnt ist, dürfte es eher das Weihgeschenk irgend eines siegreichen Choregen sein und eine Scene aus der betreffenden preisgekrönten Tragödie darstellen¹⁾. Doch gleichviel welches die Bestimmung des Denkmals war, es ist unmöglich, darin den directen Einfluss der Parthenonvorbilder zu erkennen.

Noch viel bestimmtere Anhaltspunkte bieten jene Reliefs, welche die Stelen mit amtlichen Decreten schmücken. Gegen die Mitte des fünften Jahrhunderts ist, so scheint es, dieser Brauch aufgekommen, an den Kopf der Decrete in Marmor eingemeisselte Zierleisten zu setzen. Ob es sich nun um Bündnissverträge handelt oder um Rechnungsablagen, um die Ausübung von Liturgien oder um Ehrendecrete für Einzelpersonen, immer stellt der Bildhauer in dem Relief allegorische Figuren, Gottheiten, Personificationen von Städten dar, die irgendwie den Text des Decrets illustriren²⁾. Eine der ältesten unter diesen amtlichen Sculpturen, die gewiss nicht den Meissel eines grossen Meisters in Brot setzten, ist das schöne, auf der Akropolis gefundene Relief, das Athene in tiefen Gedanken, auf ihren Speer

die Namen der Personen beschrieben. Ueber die in Villa Albani vgl. Frederichs-Wolters, Gipsabgüsse, Nr. 1198. Die im Louvre (Bouillon II, Reliefs, pl. I) trägt lateinische Inschriften, welche die Personen fälschlich als Zethos, Antiope und Amphion bezeichnen. Ein schönes Bruchstück befindet sich im Thermenmuseum in Rom. Leo Bloch a. a. O., S. 7.

1) Diese Vermuthung [von P. Wolters zuerst ausgesprochen] entwickelt Emil Reusch in seinen Griechischen Weihgeschenken, S. 130 ff.

2) Man vergleiche über diese Reliefs Schöne, Griechische Reliefs, Leipzig, 1872, und Albert Dumont, Mélanges archéologiques, p. 59.

gelehnt vor einer Stele zeigt (Fig 70)¹⁾ Es ist ein Werk des noch strengen Stils, das uns eine Vorstellung von der Manier des Phidias in seiner frühesten Zeit geben kann. Bald wird die Ausführung kraftiger und geschmeidiger, wie ein Decret von 424 bezeugt: es ist zu Ehren der Leute von Methone in Pierien abgefasst, an der Spitze erscheint



Fig 69 Hermes, Eurydike und Orpheus. (Relief im Neapelr. Museum)

Methone in Gestalt eines jungen Heros, dem ein Hund folgt: er reicht der Athene die Hand²⁾ Auf einer Stele von 403/2 ist ein Psephisma eingehauen, das samischen Bürgern das attische Bürgerrecht zugesteht³⁾ Die Göttin Hera, die hierbei die Insel

1) Man hat diese Athene, ich weiss nicht warum, mit dem sonderbaren Namen der „trauernden Athene“ bezeichnet *Λεπτοσ ἀρχ.*, 1888, S 123, Fig 1 *Journal of Hellenic Studies*, 1889, p 268, fig D

2) Le Bras-Romach, *Voy arch. Mon. ig* pl 34, p. 63

3) *Λεπτοσ ἀρχ.*, 1888, S 123, 124. Petersen, *Röm. Mittheil.* IV, 1889, S 65. Vgl. oben Fig 56

Samos personificirt, ist stilistisch so vorzüglich, dass man eine Reminiscenz an die Hera des Alkamenes darin vermuthen mochte. Aber besonders zeigen uns allerhand Anlehnungen an den Parthenonfries, aus welcher Quelle diese Bildhauer schöpften. Auf einem Relief



Fig 70. Athene. Relief im Akropolismuseum¹ (Athen)

im Louvre, das eine Rechnungsablage der Schatzmeister der Athene unter dem Archontat des Glaukippos (410) bekrönt¹), gleicht der Demos von Athen, der von der Göttin durch den heiligen Oelbaum getrennt ist, in Typus, Costum und Haltung den Magistratspersonen am Ostfries des Parthenon, auch auf einem anderen Relief, das aus dem Archontat des Euthykles (398/97) stammt, scheint die Gestalt des Demos aus jener Procession herausgeschnitten, welche die Schüler des Phidias in Marmor gehauen hatten (Fig 71)²

Schon aus diesen Beispielen, die sich leicht vermehren lassen, erkennt man, dass die monumentale Plastik den Marmorarbeitern Athens eine umfangreiche Mustersammlung darbot, dem sie Typen und Stilformen entlehnten³). Dieser

1) Frohner, Notice de la sculpt. ant., Nr 124. Waldstein, Essays on the art of Phedias, p 304, fig 13.

2) P. Foucart, Bull. de corresp. hellén., 1878, p 37, pl X.

3) Die Nachahmung beschränkt sich nicht auf den Parthenon. Brückner hat ein Relief publicirt, das aus Eleusis und der Zeit des peloponnesischen Krieges stammt und durch den Hipparchen Pythodoros, den Sohn des Epeirelos, gestiftet war. Die Darstellung, ein Kampf von Reitern und Fussoldaten, ist im Stil des Frieses am Niketempel gehalten. Brückner, Athen Mittheil. XIV, 1889, S. 398, Taf. XII.

Einfluss macht sich auch ausserhalb Attikas in den Nachbarländern geltend. Ein prächtiges Relief des Vaticans, das einen Reiter darstellt, konnte für ein Parthenonfragment gelten, wenn nicht die Natur des Kalksteins, aus dem es gearbeitet ist, bootische Herkunft verriethe (Fig 72)¹⁾ Auch der Urheber eines Reliefs aus Oropos, das durch einen siegreichen Apobaten gestiftet wurde, konnte noch in den ersten Jahren des vierten Jahrhunderts nichts Besseres thun, als einen der Apobaten des Parthenonfrieses zu wiederholen²⁾

Aber ganz besonders auf den Grabsteinen erhob sich das Talent der Bildhauer, dank der Anlehnung an solche Modelle, gelegentlich auf das Niveau der hohen Kunst.

Hier herrscht ausschliesslich der Stil der Phidiasschule. Und welcher andere Stil stand auch thatsächlich in besserer Harmonie mit dieser sepulcralen Plastik, die sich gegen

den Realismus ablehnend verhält, die selbst in der Darstellung des Todesgedankens eine Art Euphemismus bewahrt und der Kunst ihre allgemeinsten und edelsten Ausdrucksweisen entlehnt, um Schmerz und Hoffnung der Ueberlebenden wiederzugeben? In der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts ist diese Anpassung bereits zu einem gewissen Abschluss gelangt. Typen, Stellungen, Gruppierung der Personen, all' das war gefunden, und diese Typen besaßen ein so bestimmtes Gepräge, dass sie sich im folgenden Jahrhundert kaum modificiren sollten. In Folge dessen ist es, wenn man nur den Stil



Fig 71. Athene und der athenische Demos. Kopfsteine einer Stele mit den Rechnungen der Schatzmeister für die im heiligen Orte deponirten Gelder, aus dem Archontat des Euthykles (308/97) Athen.

1) Arch. Zeitung 1863, S. 12, Taf. 170, 2. Hefbig, Führer I, S. 50, Nr. 86.

2) Furtwängler, Sammlung Sabouroff, Taf. XXVI. Vgl. das Reliefbild eines Apobaten, das man auf der Akropolis von Athen findet. Bull. de corresp. hellén. 1893, pl. XVII.

der Figuren ins Auge fasst, oft schwierig, die Entstehungszeit dieser Denkmäler anzugeben. Um eine Auswahl unter der reichen Fülle attischer Grabstelen zu treffen und dem Leser nur Proben aus dem fünften Jahrhundert vor Augen zu stellen, werden wir uns also an ausserliche Merkmale, wie die Form der Stele und die sie begleitenden Inschriften, halten müssen¹⁾



Fig. 72 Kester. Relief im Vatican

Die alte ionische Form der schmalen, flachen Stele mit Palmettenbekrönung wird auch im fünften und vierten Jahrhundert noch nicht ganz aufgegeben. Aber bei der grossen Bedeutung, die jetzt der plastische Schmuck in Anspruch nimmt, giebt man einer rechteckigen Stelenform den Vorzug und krönt den Grabstein gern durch einen dachförmigen Giebel mit Akrotenen. Die Seitenmänner der Marmorplatte bleiben glatt, ohne Schmuck, ohne Zierleisten²⁾

Diese höchst einfache Form besitzen die mit der Schule des Phidias gleichzeitigen Stelen, in denen der grosse attische Stil sich am unmittelbarsten widerspiegelt. So recht bezeichnend für diese Gattung ist eine hübsche Stele des Berliner Museums, wo die Gestorbene, Namens

1) Wir entnehmen sie hauptsächlich der Sammlung von attischen Grabstelen, die im Auftrag der Wiener Akademie unter der Leitung von A. Conze herausgegeben wird. Die attischen Grabreliefs, Berlin, W. Spemann I, 1890—1894. Ueber die Abänderungen, welche die Stelenform in der Zeit des Phidias erfahren hat, vgl. Alfred Brückner, Ornament und Form der attischen Grabstelen, Strassburg 1886, sowie Furtwängler, Sammlung Sabouroff, Einleitung, S. 42 ff. Man wird mit Nutzen die zusammenfassende Darstellung lesen, die Michaelis den attischen Grabreliefs in der Zeitschrift für bildende Kunst (N. F. IV, 1893, S. 193—204 und 230—237) gewidmet hat.

2) Vgl. beispielsweise die Stele der Eutymia, Att. Grabreliefs, Taf. XXVIII. Furtwängler (a. a. O. S. 40, Anm. 10) setzt sie zwischen 440 und 430 an. Dieselbe Form kommt um dieselbe Zeit in Boiotien in Aufnahme, z. B. in der Stele der Diodora, der Frau des Pophos, die im Jahre 1888 in Thestia gefunden wurde (Athen. Museum, Kavvadias, Catal. Nr. 818).

Mynno, mit der Spindel in der Hand und mit dem Wollkorb unter dem Sitz dargestellt ist (Fig 73)¹⁾ Aber bald sollte der architektonische Schmuck eine weniger bescheidene Rolle spielen man liess den Giebel jetzt in starker Ausladung vom Hintergrund sich abheben, wodurch das Reliefeld mehr zu-
 zueck geschoben wurde, oder man liess auch durch Pfeiler in Anteform den Giebel seitwärts stützen, bis die ganze Stele so beilaufig das Aussehen eines kleinen Tempels (*naos*) annahm. Dies sollte im vierten Jahrhundert die klassische Stelenform werden, und da diese Entwicklung sich Schritt vor Schritt vollzieht, so ist man berechtigt, unter den Denkmalern, wo dieser architektonische Rahmen noch keine so grosse Bedeutung beansprucht, die vor das Jahr 400 fallenden Grabsteine zu suchen.

Die zum Theil recht widersprechenden Erklärungen der Grabreliefs, welche die Forschung zu Tage gefördert hat, lassen wir auf sich beruhen. Zu merken ist nur, dass man im fünften Jahrhundert noch die Fortdauer von sehr alten Vorstellungen constatiren kann, von denselben Vorstellungen, die den archaischen Bildhauern ihre uns gelaufenen Motive geliefert haben. Den Gestorbenen darzustellen, wie er zu Lebzeiten gewesen, durch bestimmte Attribute an seine sociale Stellung, seine Liebhabereien, seine gewohnte Beschäftigung zu erinnern, das ist immer noch der Gedanke, von dem der Bildhauer ausgeht. Nur prägen sich in dem Bild, da es weniger ein Portrait als eine Idealgestalt bieten will, die Fortschritte der Kunst unver-



Fig 73 Stele der Mynno
(Berliner Museum)

1) Attische Grabreliefs, Taf. XVII

kennbar aus die Formen werden reiner, die Bewegungen gelenkiger, und unter dem Einfluss der grossen Vorbilder erhalten diese Idealbildwerke einen ungewöhnlich vornehmen Charakter. Gewiss hat der Bildhauer sehr deutlich auf das wirkliche Leben angespielt, wenn



Fig. 74 Attische Grabstele. (Im Haag, Privatsammlung.)

Bildhauer gern mit einem Knaben dar, das die Arme nach ihr ausstreckt, wie auf der Stele der Asia¹⁾, oder er lässt sie ihr Kind aus den Armen einer Dienerin in Empfang nehmen, wie auf einem schönen Marmorrelief im Haag, einem entzuckenden Werk, das die ganze Anmuth vollendeter attischer Kunstweise athmet (Fig. 74).⁴⁾ Ein ander

er die junge Myrto spinnend, den Schuster Xanthippos mit einem Leisten (*καλοπόδιον*) in der Hand¹⁾ oder den Erzgiesser Sosinus neben ein paar Kupferplatten²⁾ darstellt, aber dabei verwenden diese Steinmetzen immer noch den schonen, regelmässigen Typus, wie ihn die Schule des Phidias geschaffen. Ein weiterer Fortschritt bestand darin, dass man um die Hauptgestalt Nebenfiguren, als Kinder, Sklaven, Begleiter gruppirt, um noch deutlicher auf die Lebensstellung des Verstorbenen anzudeuten. Handelt es sich z. B. um eine junge Mutter, so stellt sie der

1) Britisches Museum, *Ancient Marbles* X, pl. 33, p. 76. Att. Grabreliefs, Taf. CXIX.

2) Louvre, Frohner, *Musées de France*, pl. 9. Att. Grabreliefs, Taf. CXIX.

3) Attische Grabreliefs, Taf. XXVI.

4) *Journal of Hellenic Studies* 1884, pl. XXXIX, Attische Grabreliefs, Taf. LXV.

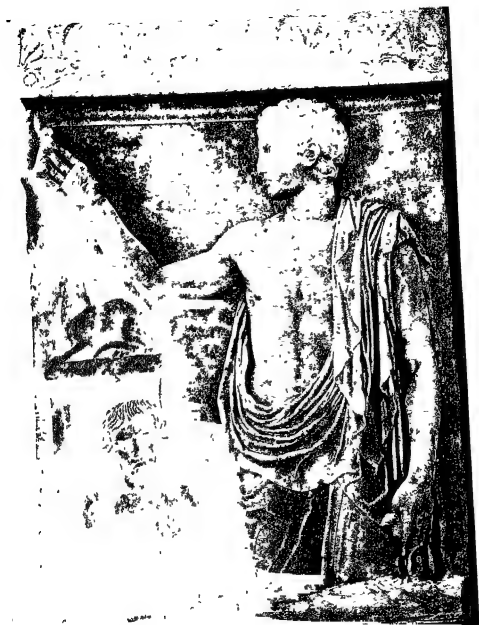


Fig 75 Grabstele, in Aegina gefunden. (Centralmuseum, Athen)

Mal gilt es, an die Beschäftigungen und den Zeitvertreib eines Junglings aus gutem Hause zu erinnern dann entsteht ein Bild, wie auf einer in Aegina gefundenen Stele des Centralmuseums von Athen, die durch den Charakter der dargestellten Einzelheiten ans Genrehafte grenzt (Fig 75)¹⁾ Ein Jungling hält in der linken Hand seinen Lieblingsvogel, mit der anderen Hand neckt er einen Kater, der auf der Höhe eines Pfeilers kauert und heimtückisch nach einem Käfig schielt, der über ihm aufgehängt ist Am Fuss des Pfeilers sitzt endlich ein kleiner Diener Eine Geniescene, würden wir sagen, wenn der Geist der Composition nicht ein ganz anderer wäre Die Zuthaten spielen hier nur eine Nebemolle, und die Gestalt, welche sich aus diesem Rahmen von heimlichen, behaglichen Gegenständen kraftig heraushebt, ist die des Epheben mit regelmässigen Zügen, der grazios seinen elegant umgeworfenen Mantel trägt

Auch eine schon oft beschriebene Stele aus dem Kerameikos, die unter den Grabdenkmalern Athens einen Ehrenplatz behauptet (Taf IV)²⁾, bleibt im Bereich des alltäglichen Lebens Die Tode, Hegeso, des Proxenos' Tochter, ist eine junge, reich bekleidete Frau Auf einen Lehnstuhl hingegossen, das Haupt halb verhüllt von einem durchsichtigen Schleier, hat sie soeben eine Schatulle durchsucht, die eine Dienerin ihr geöffnet hinreich, das Klemod, das sie in den Fingern hielt, war zweifellos ein Halsband, das ursprünglich mit Faibe auf dem Grund des Reliefs angegeben war Im vorgeneigten Antlitz der jungen Frau prägt sich etwas wie träumersche Sanftmuth aus, sie genügt, um leise das Heimweh nach dem Leben und seinen verschwundenen Freuden auszudrücken, diese Scene, deren Inhalt sich doch eigentlich mit einem Act weiblicher Gefallsucht deckt, ist mit ernstester Empfindung und grosster Sammlung wiedergegeben In Bezug auf den Stil verrath das Denkmal der Hegeso den unmittelbaren Einfluss der grossen Meister Vielleicht war es ein Schüler des Alkamenes, der dies Antlitz mit seinen regelmässigen, reinen Zügen, diese so duftigen Gewänder, diese Hände und zart geformten, aristokratischen Finger modellirte

* Die sepulcrale Plastik des fünften Jahrhunderts hielt mit ausge-

1) *Expédition de Morée III*, pl 41, 1—3, *Kavvadra, Catal*, Nr 715

2) *Attische Grabreliefs*, Taf XXX und S 21, Nr 68, wo man die alte Literatur beisammen findet. Conze setzt die Stele mit Rücksicht auf die Schönheit des Stils und die Buchstabenform der Inschrift ins fünfte Jahrhundert

sprochen: Vorliebe an der alten Manier fest, ein Bild des Todten zu bieten, das sie durch Stülvollendung und die Zugabe einzelner Nebenpersonen anziehender zu machen suchte. Indessen kommt gelegentlich auch schon eine reicher gegliederte Darstellung vor. Der Verstorbene, Mann oder Frau, wurde am häufigsten sitzend, nur vereinzelt auch stehend, abgebildet, wie er einen Handedruck mit einem der ihn umgebenden Ueberlebenden tauscht, alle Personen zeigen Ernst, Sammlung, Zärtlichkeit, aber nicht gerade Schmerz im Ausdruck. Man bezeichnet solche Darstellungen wohl als Abschiedsszenen, während man sie richtiger Szenen der Wiedervereinigung nennen sollte. Die tragischen Dichter enthalten mehr als eine Anspielung auf den Volksglauben, aus dem man diese Bildwerke erklären muss. Der Athener glaubte an einen unterirdischen Ort, wo die Todten sich versammelten, wo die Neuankommenden ihre Angehörigen wiederfanden und von ihnen begrüsst wurden, wo die alten, durch den Tod für eine Zeit lang zerrissenen Bande unlosbarer Liebe sich aufs Neue knüpften¹⁾. Kann man sich darüber wundern, wenn die Künstler diese Vorstellungsweise in ihre Sprache übersetzten und in demselben Bildrahmen die noch Lebenden neben den Todten darstellten? Und zwar ohne, wie ehemals üblich, die Adoranten durch geringere Höhe von den heroisirten Verstorbenen zu unterscheiden, nein, wieder vereint mit ihnen in vertraulichem Familienverkehr. Erinnern wir uns, mit welcher Leichtigkeit die griechische Kunst die Grenzen des Wirklichen und Uebernatürlichen überbrückt, wie zwanglos sie am Parthenonfries die Götter unter die Menschen mischt. In Bezug auf die künstlerische Ausdrucksweise hat das also für das Empfinden eines Griechen nichts Stoiendes. Ja noch mehr, diese Ausdrucksweise entspricht auch den Anforderungen einer anderen Gedankenverbindung. Man hat nämlich sehr richtig gesagt: die Bilder der Ueberlebenden sind die der künftigen Todten²⁾. Der Tag wird kommen, wo die eine oder andere von diesen Personen, welche den Verstorbenen jetzt umringen, ihrerseits eingeht ins Familienbegriabniss, wo eine Inschrift, frisch gemeisselt neben einer anderen alteren, sie als einen neuen Bewohner der unterirdischen Welt bezeichnet, und wo der Tod diese Wiedervereinigung bewirkt, auf welche die vom

1) Aeschylus, Agamemnon, v. 1553. Sophokles, Antigone, v. 892.

2) Furtwängler, Sammlung Sabouroff, Einl., S. 46 ff.

Kunstler dargestellte, liebevolle Handbewegung gleichsam die Verheissung enthält¹⁾

Die Beispiele für Szenen der Wiedervereinigung sind im fünften Jahrhundert weniger häufig als im vierten, wo sie einen grosseren Umfang annehmen und eine wachsende Zahl von Personen darauf wahrgenommen wird. Immerhin kann man diejenigen Stelen, wo diese Darstellung auf ihre einfachsten Elemente beschränkt bleibt, noch in die Zeit des peloponnesischen Krieges hinaufücken, so z. B. die der Menekrateia und des Meneas, der Mika und des Amphidemos²⁾, und vor Allem die Stele der Mika und des Dion, ein Werk von etwas nachlassiger Mache, wo aber der Einfluss der grossen Vorbilder immer noch genügt, um den Figuren einen eigenen Reiz zu leihen³⁾

Es würde zu weit führen, wollten wir bis in die stilistischen Einzelheiten und den Ausdruck der einzelnen Personen hinein die Reminiscenzen an den Stil des Phidias verfolgen. Wir wollen nur noch ein beachtenswerthes Stück herausgreifen, nämlich einen schönen Frauenkopf, der von einer attischen Grabstele stammt und zu London in der Sammlung Lansdowne sich befindet (Fig. 76)⁴⁾. Wenige Stücke können uns von dem weiblichen Typus, wie ihn die Schule des Phidias auffasste, eine bessere Vorstellung vermitteln. Der Schnitt der weit geöffneten Augen mit den kräftig angegebenen Lidern, die Regelmässigkeit der Züge, die Behandlungsweise des durch Bänder eingeschnürten Haars, all' das erinnert an den Kopf der Nike aus der Sammlung Laborde (vgl. Fig. 19): es ist ein Werk grossen



Fig. 76 Kopf von einer attischen Grabstele (London, Sammlung Lansdowne)

1) Derselbe Gelehrte nimmt an jene Stelle des Hyperides, wo der Mäandros (δεξιόστρος) als Begrüssungsgeste in der Unterwelt verzeichnet wird. Hyperides, *Excerpta* 13.

2) Attische Grabreliefs, Taf. I. und XLIX.

3) Ebenfalls, Taf. XLVIII.

4) *Michaelis, Arch. Zeitung* 1880, 5. 81, Taf. 9. Attische Grabreliefs, Taf. XVI. Die Buchstaben der auf ein Bruchstück des Steinerandes eingemeisselten Inschrift machen es durch ihre Form wahrscheinlich, dass dies Werk um das Jahr 430 anzusetzen ist.

und reinen Stils, von packendem Ausdruck Solch' ein Zeugnis vermag uns besser als sämtliche antiken Schriftquellen von der verführerischen Macht zu überzeugen, welche das Genie des Phidias ausübte. Diese Grabstelen, von obskuren Marmorarbeiten für unbekannte Besteller gemeißelt, sprechen wahrlich deutlich dafür, welch' lebhaften Nachklang die von dem grossen Künstler geschaffenen Kunstformen in allen Schichten des Volkes, in den höchsten wie in den niedersten, zu wecken vermochten.



Bekronung einer Grabstele von Karyatid (Berlin Museum)

VIERTES KAPITEL

DIE PLASTIK AUSSERHALB ATTIKAS

§ 1 DIE MONUMENTALE PLASTIK IN GROSSGRIECHENLAND UND IM PELOPONNES

Abgesehen von Argos geben uns die Schriftquellen von keiner wichtigen Schule im Peloponnes und in denjenigen Ländern Kunde, die, wie Sicilien und Grossgriechenland, unter peloponnesischem Einflusse gestanden haben müssen. In Grossgriechenland beweisen einige Kunstlernamen, wie der des Sostratos von Rhegion, des Patriokles von Kroton, dass die Kunstthätigkeit nicht nachgelassen und dass der alte Meister von Rhegion, Pythagoras, Schule gemacht hatte. Aber das sind freilich nur dunkle Namen, mit denen wir keine Werke in Verbindung bringen können. Vollständig verstummen die Schriftquellen für Sicilien, wo gleichwohl seit der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts die Münzprägung wahre Meisterwerke hervorbrachte, wie die Tetradrachmen des Euenos und die wunderbaren Dekadrachmen mit der Signatur des Euainetos bezeugen¹⁾. Im Peloponnes werden einige Namen von arkadischen Bildhauern verzeichnet, wie Athenodoros, Samolas und Nikodamas, aber diese Künstler lehnen sich, wie es scheint, an die argivische Schule an, und nicht einmal in Argos sollen wir auf eine Schule von ausgesprochener Eigenart stossen. Will man die Entwicklung der Kunst studiren, so hat man sich an die monumentale Plastik zu halten, aber auch die Denkmäler sind hier gering an Zahl, wenn man die wunderbare Thätigkeit damit vergleicht, die gleichzeitig in Athen entfaltet wird.

1) Vgl. von Sallet, *Künstlerinschriften auf griechischen Münzen*, 1871, und Weil, *Künstlerinschriften auf römischen Münzen*, 1884.

Grossgriechenland liefert uns ein merkwürdiges Zeugnis für den Zustand der dortigen monumentalen Plastik um das Jahr 450. Die Ausgrabungen, welche die italienische Regierung im Epizephyrischen Lokros, an der Stelle von Lokroi, vornehmen liess, haben die Ruinen eines ionischen Tempels blossgelegt, in dem man das Heiligtum der Persephone erkennen darf¹⁾. Die Giebel des Tempels waren mit Sculpturen aus parischem Marmor geschmückt. Der Westgiebel, der einzige, von dem beachtenswerthe Bruchstücke übrig sind, bildete eine Scene aus einer alten lokrischen Legende zur Darstellung. Zu der Zeit, als die Lokroi gegen ihre Nachbarn in Kition Krieg führten, hatten ihre Abgesandten, die sie hilfesuchend nach Sparta schickten, sich an die Dioskuren gewandt und ihnen ein Opfer dargebracht, darauf hatten sie die Heimreise angetreten, nicht ohne auf ihren Schiffen den Göttern Polstersitze hergerichtet zu haben, gerade wie wenn sie in Wahrheit ihre göttlichen Verbundenen mit sich brachten. Am Tage der Schlacht kämpften wahrhaftig die Götter in Scharlachmanteln und auf weissen Rossen in ihren Reihen. Eben diese Ankunft der Dioskuren hatte der Bildhauer dargestellt. Eine merkwürdige Gruppe des Westgiebels zeigt einen der Dioskuren, wie er zu Pferd sich naht, von einem Triton über die Oberfläche des Meeres getragen (Fig. 76a). Der Meergott halt mit seinen beiden ausgestreckten Armen die Vorderfüsse des Pferdes, der Reiter will soeben absteigen und lässt sich nach der Gewohnheit der hesperischen Griechen an den Flanken seines Thieres herabgleiten²⁾. Das Verfahren bei der Gruppierung, die eigenthümliche Rolle, die der Gestalt des Triton zugewiesen ist³⁾, der herbe Ausdruck in dieser Gestalt verleihen dem Fragment einen etwas archaischen Anflug. Gleichwohl ist der Körper des Dioskuren mit grosser Feinheit wiedergegeben, und wenn auch auf den ersten Blick das Pferd einem älteren Typus anzugehören scheint als die am Parthenon, so begegnet man ihm doch auf den Münzen wieder, die um 406 in Syrakus geschlagen wurden. Man muss zweifellos die Beharrlichkeit der localen Tradition in Grossgriechenland in Rechnung ziehen, giebt man mit Petersen zu, dass die Giebel von Lokroi erst der zweiten

1) Petersen, Römische Mittheilungen V, 1890, S. 162—227, Taf. VIII, IX, X.

2) Rom. Mittheil. a. a. O., Taf. IX. Antike Denkmäler I, 1891, Taf. 52.

3) Man vergleiche den Triton auf der Epaphrodischule mit den Thesenstatuen (Monuments grecs, 1872, pl. I).

Halbte des funften Jahrhunderts angehören¹⁾, so liefern sie uns ein Zeugniß dafür, daß sich Grossgriechenland in dieser Zeit den Einflüssen der grossen attischen Plastik noch nicht erschlossen hatte.

Ganz anders steht die Sache im Peloponnes, wie die Sculpturen von Phigalia beweisen können. Die grosse Pest von 430 hatte

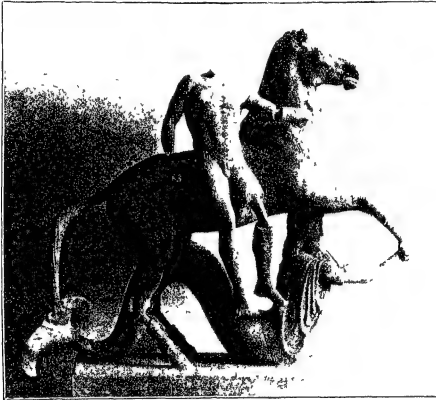


Fig. 76a Dioskure und Triton vom Westgabel des Persephonetempels in Lokroi
Nach „Antike Denkmäler“ I, Taf. 52

die Einwohner der Stadt Phigalia, die in einer bergigen Gegend von Arkadien lag, gnädig verschont. Apollo hatte sie geschützt. Dafür bezeugten die Bewohner von Phigalia sich dankbar, indem sie dem Apollo Epikurios (d. i. dem Helfer) ein grosses Heiligthum errichteten. Sie wählten als Bauplatz ein wildes Bergplateau, das sich an die höchsten Abhänge des Berges Kotylion anlehnt und eine Schlucht

1) Petersen möchte sie lieber vor als nach 420 ansetzen. A. u. O., S. 226

mit Namen Bassa (*Bassae*) beherrscht. Im Jahr 1765 entdeckte der französische Reisende Bochei den noch aufrecht stehenden Tempel mit seiner strengen dorischen Säulenstellung, inmitten eines dichten Gestrüpps grüner Eichen- und Feigenbäume. Man weiss, wie im Jahre 1812 die Ruinen durch die Gesellschaft englischer und deutscher Forscher, die schon die Aegineten ausgegraben hatte, durchsucht worden sind. Die Eintheilung war überraschend ergiebig: man konnte mehrere Metopenfragmente und 23 Friesplatten nach Zante hinüber schaffen. Diese Marmorwerke nahmen dann, als der Prinzregent von England sie ankauft, ihren Weg nach London und bereicherten das britische Museum¹⁾.

Der Architekt des Tempels war Iktinos, der berühmte Meister, dessen Name mit dem des Parthenon auf ewig verknüpft bleibt. Demnach wird man wohl annehmen dürfen, dass auch an den Sculpturen dieses Tempels attische Künstler gearbeitet haben. Wenn man in London, in dem Phigaliasaal, die Fragmente der Metopen mustert, kann man nicht lange darüber im Zweifel sein²⁾. Ein Kitharaplayer in thrakischem Costum, ein Apollon Kitharoidos, eine fliehende, in einen grossen, wehenden Schleier eingehüllte Frau, sind entzuckende Stücke, die in der flotten und kraftigen Ausführung an attische Friesreliefs aus der Zeit des peloponnesischen Krieges erinnern. Um so bedauerlicher ist der verstümmelte Zustand dieser Metopen, die entschieden die Darstellungen am Fries übertreffen.

Dafür ist dieser Fries in seiner ganzen Ausdehnung erhalten. Nach einer wenig gebräuchlichen Anordnungsweise war er innerhalb der Cella angebracht und schmückte ringsum im Viereck den hypäthralen Raum, der durch eine in der Decke ausgesparte Öffnung sein Licht empfing. Locher, die in regelmässigen Abständen

1) Die Bildwerke wurden zum ersten Mal durch Wigner (*Bassorhevi antichi della Grecia*, Rom 1814), dann in den *Ancient Marbles* of the Brit. Mus. IV, pl. 1—23 publicirt. Vgl. auch l'expédition de Morée II, pl. 20—22. Man findet auch Zeichnungen danach in den Werken, die den Tempel zu Phigalia behandeln, so bei Stäckelberg, *Der Apollotempel zu Bassä* 1826, bei Cockerell, *The temples of Jupiter Panhellenius at Aegina and of Apollo Epikurios at Bassae near Phigalea*, in *Acadica*, 1860. Zur Ergänzung des Frieses sind vor Allem die Bunn'schen Tafeln (*Denkmäler*, Nr. 86—91) herzu zu ziehen.

2) Mehrere dieser Fragmente sind in den *Ancient Marbles* (IV, pl. 24, 1, 2, 3) und in den oben citirten Werken publicirt. [Vgl. Sauer in d. *Berichten d. Sachs. Gesellsch. d. Wissensch.*, 1895, S. 207 ff.]

durch die Platten gehohlet sind, zeigen, dass der Fries an ein hol-
 zeines Gebalk befestigt war. Die Reihenfolge der Platten lässt sich



Fig 77 Kampf zwischen Griechen und Amazonen
 Nach „Brunn-Buckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur“



Fig 78 Kampf zwischen Griechen und Amazonen
 Fragmente vom Fries zu Phigalia (Britisches Museum)
 Nach „Brunn-Buckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur“

nur vermuthungsweise feststellen. Da der Künstler nur zwei Gegen-
 stände behandelt hat, möchte man annehmen*), dass die beiden Com-

*) [Collignon steht mit dieser höchst bedenklichen Annahme allein.]

positionen sich gleichmässig über die vier Wände vertheilt und dass jede von ihnen eine Lang- und eine Schmalseite des Vierecks füllte. Auf der Süd- und Ostwand sah man den Kampf der Athener gegen die Amazonen, auf der Nord- und Westwand den Streit der Lapithen und Kentauren¹⁾

Wir haben es also mit Gegenständen zu thun, die der attischen Plastik vertraut waren. Der Künstler, welcher den Fries componirt hat, kennt zum Erstaunen genau den Parthenon und das Theseion, er ist von demselben Geist durchdrungen wie die Meister des Niketempels, kurz er ist ein Attiker. Mit derselben Frische und Begeisterung wie seine Genossen in Athen hat er es verstanden, Abwechslung in die heftigen Bewegungen zu bringen und die dramatischen Gegenstände heraus zu heben, der triumphirenden Haltung der Sieger stellt er die ohnmächtig schwankende der Besiegten entgegen, hier und da bringt er Gruppen von Verwundeten an, bald einen Griechen, der sich auf einen Waffengefahrten stützt, bald eine von Wunden bedeckte Amazone, die von ihren Schwestern aufgefangen wird. Eine Beschreibung des Frieses in seinen Einzelheiten würde ermüdend wirken. Wir wollen nur die charakteristischsten Stücke dem Leser vor Augen stellen. Da hat ein Grieche, ohne Zweifel Theseus, dem eine Lowenhaut über dem linken Arm hängt, mit einer Amazone den Kampf begonnen, die Umriss der zwei Körper, die kühn gegen einander anstürmen, kreuzen sich, sie sind im Gegensinn aufgefasst und heben sich mit grosser Scharfe von einander ab. Weiterhin ergreift ein anderer Grieche eines der kriegerischen Weiber beim Arm und beim Fuss, die Amazone gleitet entseelt und ohne Lebensausserung von ihrem in die Knie gestürzten Pferde (Fig. 77)²⁾. An einer anderen Stelle straubt sich eine Amazone mit dem Ausdruck höchsten Schmerzes gegen einen Griechen, der ihr mit voller Faust ins Haar gegriffen hat und sie mit seinem Schwert bedroht, daneben bemerkt man eine mit einem Schild bewaffnete Amazone, die eilenden Laues entflieht, so eilig, dass der Stoff ihres Untergewandes sich zwischen den Beinen in horizontalen Falten

1) Catal. of Sculpt., Nr. 541. Brunn, Denkmäler, Nr. 89.

2) Ueber die Zusammensetzung und Reihenfolge der Friesplatten vgl. Ivanoff, *Annali dell' Inst.*, 1865, p. 29, pl. B. Lange, *Berichte der königl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften*, 1880, S. 56, Taf. 3.

spannt¹⁾ Wir wollen noch zwei Gruppen anführen, wo die Hitze des Kampfes mit einziger Starke Ausdruck findet die eine stellt einen Gie-



Fig 79 Kentauromachie

Nach „Brunn Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur“



Fig 80 Kentauromachie

Bruchstücke vom Fries zu Phigalia (Britisches Museum)

Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur“

chen dar, der seine Feindin hinter sich herzieht, während diese mit der Kraft der Verzweiflung ihn von sich stößt, die andere einen beschil-

1) Catal. of Sculpt, Nr 534 Brunn, Denkmäler, Nr 87.

deten Krieger, der in sich zusammen geduckt mit gewolbtem Rücken den Moment erspahrt, wo er der wuthend auf ihn eindringenden Amazone einen Stoss versetzen könne (Fig 78)¹⁾ Diese Kämpfe Brust an Brust wiederholen sich beständig, aber, wie leicht zu sehen, versteht es der Bildhauer mit grosser Kunst, ihnen neue Seiten abzugewinnen, indem er die Stierenden bald von vorne, bald vom Rücken zeigt er befolgt dabei eine Methode, welche die Meister des vierten Jahrhunderts ihrerseits wieder aufgriffen sollten

Die Kentaumachie ist mit nicht geingerer Lebendigkeit aufgefasst wie die vorangehenden Szenen Wir bekommen da ein heftiges Handgemenge zu sehen, wobei es maleiische Einzelheiten, pathetische Szenen in Menge giebt Kentauren, die besturzte Frauen entführen, Weiber, die mit Kindern im Arm sich fluchten oder bei einem Xoanon Zuflucht gesucht haben, wuthende Kämpfe, an denen Apollo und Artemis auf einem mit zwei Hirschen bespannten Wagen sich betheiligen Man konnte hier mehr als eine Reminiscenz an die attische decorative Plastik entdecken Die eine oder andere Lapithen- und Kentaurengruppe scheint in der That den Parthenonmetopen entlehnt zu sein²⁾ Auch die heraldische Gruppierung zweier Kentauren, die unter einem Felsblock den unverwundbaren Kameus zu erdrücken sich bemühen (Fig 79)³⁾, kennen wir bereits vom Theseion her (vgl oben Fig 42) Aber nirgends fanden wir bisher eine so überschaumende Lebhaftigkeit, ein so auffallendes Streben nach über raschenden Einzelheiten Der Künstler geht darin so weit, dass er Stellungsmotive erfindet, die ein strenger Geschmack missbilligen muss Ich erinnere nur an jenen Kentauren, der gegen den Schild seines Gegners mit den Hinterbeinen ausschlägt, während er gleichzeitig einem anderen Lapithen, der ihm sein Schwert in die Brust stösst, die Schulter durchbeisst (Fig 80)⁴⁾

Die Ungleichheiten in der Composition, die Fehler wie die Vorzüge, können unser Urtheil nicht beirren aus dem Ganzen spricht eben doch

1) Catal. of Sculpt., Nr 535 Brunn n n O., Nr 86

2) Catal. of Sculpt., Nr 524 Ancient marbles IV, pl 10 Vgl die Parthenonmetope auf Taf 3, II bei Michaelis

3) Catal. Nr 530 Brunn, Denkmäler, Nr 90

4) Catal. Nr 527 Brunn, Denkmäler, Nr 91

derselbe Geist, der in Attika zu Zeit der unmittelbaren Nachfolger des Phidias herrschte. Die Erfindung verhält sich nicht ablehnend gegen Reminiscenzen, aber sie führt dazu, dass die schon früher behandelten Themata noch raffinierter vorgetragen werden. Dabei herrscht viel Schwung, ein leidenschaftliches Streben nach Bewegung, eine ausgesprochene Tendenz, durch die Verwindung von unruhig flatternden Gewandern die Bewegung noch zu steigern. Die Ausführung andererseits muss uns in Erstaunen setzen. Neben Stücken, die kühn und leicht mit sicherer Hand gemeisselt sind, giebt es andere, deren schwere und nachlässige Ausführung von auffallender Unfähigkeit zeugt. Gedrückte und zusammengedrungene Formen, plumpe Hände mit unverhältnissmässig grossen Fingern, steife Arme ohne Leben, Gewänder mit trockenen, harten Falten, die bisweilen nur durch eingekratzte Stiche angedeutet werden, das sind Schwächen, die ein aufmerksamer Beobachter ohne Mühe entdeckt. Man merkt, die Arbeit wurde durch einen ungeschickten Steinmetzen handwerksmässig ausgeführt, es handelt sich nicht etwa um wohl überlegte Nachlässigkeiten eines geübten Bildhauers, der sich nothwendige Opfer auflegt. Man muss den Fries geradezu aus der Ferne betrachten, um gewisse Mängel in der Ausführung zu vergessen und nur die Vorzüge der Gesamtcomposition zu sehen. Mit den so präcis und sauber ausgeführten Reliefs des Niketempels kann der Fries von Phigalia einen Vergleich in keiner Weise aushalten. Dass ein Athener Meister, der mit Iktinos nach Aikaden kam, die Entwürfe modellirt und wohl auch einige Stücke selbst ausgemeisselt haben mag, fällt uns leicht zu glauben¹⁾. Aber das Personal seiner Marmorarbeiter hat er offenbar aus irgend einer peloponnesischen Werkstatt beziehen müssen. Möglicher Weise machten übrigens gleich die ersten Feindseligkeiten des peloponnesischen Krieges die Heimkehr der attischen Künstler nothig und zwangen dazu, den Abschluss der Arbeiten einheimischen Bildhauern anzuvertrauen.

1) Wir wollen nicht geradezu einen Künstlernamen nennen. Es ist eine blosse Vermuthung, wenn Bruno Sauer den Kresilas vorschlägt (Berliner philologische Wochenchrift 1889, S. 583).

§ 2 DIE SCHULE DES POLYKLET UND DIE ARGIVISCHEN BILDHAUER

Der Schule Polyklet's war es nicht wie der des Phidias verschieden, bei der Ausführung grosser monumentaler Werke mitzuwirken. In der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts bietet Argos keineswegs dasselbe Schauspiel, das uns zu Athen überraschte,



Fig. 81 Metopenfragment vom Heraion
zu Argos

da giebt es keine zahlreichen, rasch sich erhebenden Bauwerke, welche die Mitarbeit vieler Bildhauer erforderten. Gleichwohl finden auch die argivischen Künstler Gelegenheit zu Marmorarbeiten. Sie bietet sich beim Bau des neuen Heraions, das, wie wir schon wissen, bald nach 423 begonnen wurde¹⁾. Der Tempel war mit Sculpturen geschmückt, welche die Geburt des Zeus, eine Scene aus der Gigantomachie, die Vorbereitungen zum trojanischen Krieg und die Einnahme Ilioms (*Ἰλίου πτώσεως*) darstellten²⁾. Pausanias, der sie nur kurz erwähnt, spricht nicht ausdrücklich von Giebeln, die Ausdrücke, die er gebraucht, lassen sich verschiedenen deuten³⁾. Man wird immerhin annehmen dürfen, dass die beiden zuerst genannten Gegenstände in

den Giebeln, die zwei anderen in den einzelnen Metopen zur Darstellung gelangten. Die Nachgrabungen der amerikanischen Schule von Athen haben einige Metopenfragmente zu Tage gefordert⁴⁾ so den Torso eines Kriegers, ein geschicktes, vornehmes Werk von

1) Vgl. Band I, S. 539 f.

2) Pausanias II, 17, 3.

3) *Ὅσα δὲ ἐπὶ τοῦ κλονός ἴσται εἰρησμένα*.

4) Waldstein, *Excavations of the American School of Athens at the Heraion of Argos*, London 1892, Taf. VI und VII.

schlichter Arbeit (Fig 81), so zwei schöne Kopfe, der eine mit dem Helm, der andere mit einer phrygischen Mütze bedeckt, so nachträglich im Jahre 1894 den Kopf eines jungen Mannes, der an den Doryphoros erinnert¹⁾ Endlich gemahnt unter den Architecturfragmenten ein mit Laubwerk geschmucktes Gesimsstück an die Ornamente vom Erechtheion Es wäre vermessen, wollte man, gestützt auf diese allzu verstümmelten Ueberreste, den Charakter der monumentalen Plastik in Argos bestimmt abgrenzen Aber was wir von ihr wissen, spricht dafür, dass die aeginischen Künstler sich bei ihrer Arbeit der athenischen Monumente einneht haben

Wir müssen uns an die statuarischen Einzelwerke halten, wenn wir die eigenthümliche Physiognomie der polykletischen Schule ermitteln wollen Der herrschende Zug der aeginischen Schule, wie wir schon wissen, ist der Geist der Continuität Nirgends ist die Schulrichtung strenger, die Methode verständiger Die Schüler Polyklet's achten die Lehre ihres Meisters und setzen sie fort, man muss sehr weit ins vierte Jahrhundert hinabgehen, um, bei Lysipp, die handgreiflichen Spuren einer Gegenströmung zu finden Es hat also keinen Zweck, sich hier bei chronologischen Eintheilungen zu verweilen, die keinerlei thatsächlichen Werth besitzen Die Lehre Polyklet's lebt durch seine Schüler auch im vierten Jahrhundert weiter, seine Schule hört nicht auf, jene Athletenstatuen und Weihgeschenke hervorzubringen, die ihre eigentliche Specialität ausmachen, sie bleibt der Erztechnik treu, und bis auf Lysipp verrath nichts eine Weiterentwicklung, die im Stande wäre, den Geist der argivischen Bildhauerei von Grund aus zu ändern

Die unmittelbare Schule Polyklet's setzt sich aus zahlreichen Künstlern zusammen Wir finden da zum Theil die Namen der alten Schule wieder, nur dass sie offenbar von Bildhauern geführt wurden, die um eine oder zwei Generationen jünger waren Asopodoros von Argos, Athenodoros von Kleitor, Kanachos der Jüngere, andere Namen dagegen, wie Deinon, Aristoides, Dameas von Kleitor, Periklytos sind uns neu²⁾ Einer von diesen, Periklytos, hat seinei-

1) Waldstein, American Journal of archaeology IX, 1894, p 331—339 und Taf XIV

2) Die literarische Ueberlieferung findet man bei Overbeck, Schriftquellen, Nr 978—985 Für die Einzeluntersuchung ist Klein Arch epigr Mittheil aus Oesterreich VII, 1883, S 78 zu vergleichen Uebrigens verdient die von Phnias (Nat Hist 74, 50) mitgetheilte Liste der Schüler Polyklet's kein unbedingtes Vertrauen Phnias kennt nur einen Bildhauer des Namens Polyklet,

seits Schuler, die im nächsten Jahrhundert die polykletische Tradition weiterpflegen sollten. Antiphanes gehört in diese Gruppe: er schuf in Eiz ein trojanisches Pferd, das die Argiver nach einem Sieg über die Lakedamonier in der Thyreatis nach Delphi stifteten¹⁾, später, nach 369, arbeitet derselbe Antiphanes an der grossen Votivgruppe, die die Tegeaten zum Andenken an einen glücklichen Krieg gegen Sparta errichteten²⁾. Die delphischen Ausgrabungen gestatten, ihm noch eine andere wichtige Statuengruppe zuzuweisen, die Pausanias beschreibt. Die Argiver hatten sie am Eingang zum Tempelbezirk des Apollo als Weihgeschenk errichtet: es war die Reihe der sagenhaften Könige von Argos. Die Kunsteinschrift des Antiphanes ist noch auf der halbkreisförmigen Basis zu lesen, auf der auch die Namen der argivischen Helden stehen³⁾. Ein Schuler des Antiphanes, Kleon von Sikyon, ist gleich seinem Meister einer der thätigsten Bildhauer der argivischen Schule im vierten Jahrhundert. Er gehört in die Zahl derjenigen Künstler, die für Olympia zahlreiche Athletenstatuen schufen; gegen 388 goss er in Bronze zwei der sogenannten Zanes, die sich dicht beim olympischen Stadium erhoben, und eine andere von seinen Eizfiguren, eine Aphrodite, fand im Heraion der Altis Aufstellung⁴⁾.

Eine andere Gruppe wird durch die Familie des Patrokles gebildet, eines Meisters, dessen Athleten, bewaffnete Krieger, Jäger und Opferpriester mit Lob erwähnt werden; er arbeitete noch in den letzten Jahren des fünften Jahrhunderts. Die Söhne des Patrokles übertrafen ihren Vater noch an Ruhm: einer von ihnen, Naukydes von Argos, setzte seinen Namen unter die chryselephantine Statue der Hebe, die im Heraion neben der Hera Polyklet's ihren Platz fand. Unter seinen Meisterwerken wird ein Hermes, ein Diskobolos, ein Mann, der einen Widder opfert, aufgezählt, seine Statuen der Athleten Cheimon und Eukles erfreuten sich in Olympia grosser

namlich den älteren Alexis aber, den er unter seinen Schülern aufzählt, ist zweifellos ein Schüler des jüngeren Polyklet, vgl. Klein a. a. O. S. 78. Ueber die Schule Polyklet's vgl. noch P. Paris, Polyclète (in der Collection des Artistes célèbres), Kap. VI.

1) Zweifelloß nach 414/13. Vgl. Thukydides VI, 95. Brunn, Griech. Künstler I, S. 283.

2) Pausanias X, 9, 5. Die Widmung, eine metrische Inschrift, wurde im Jahre 1887 zu Delphi dicht bei dem östlichen Eingang in die Peribolosmauer, wiedergefunden. Sie ist in Schriftzügen des vierten Jahrhunderts eingemeißelt. Pomtow, Beiträge zur Topographie von Delphi, S. 54 und Athen. Mittheil. XIV, 1889, S. 14.

3) Homolle, Bull. de corresp. hellén., 1894, p. 186. Vgl. Pausanias X, 10, 5.

4) Overbeck, Schriftquellen, Nr. 1007—1013.

Anerkennung¹⁾ Er ist der Lehrer des jüngeren Polyklet und des Alypos von Sikyon, der schon gegen das Jahr 400 productiv ist Dädalos, der Bruder des Naukydes, hatte seine Eigenschaft als Bürger von Sikyon beibehalten Im Jahre 399 erhielt er von den Lakedomoniern den Auftrag zu einer nach Olympia bestimmten Trophäe, und einige Jahre später finden wir ihn als Mitarbeiter an einem Weihgeschenk der Tegaten so stellte er sein Talent in den Dienst zweier sich befehdenden Städte Mehrere Athletenstatuen sind sein Werk und können dazu dienen, die Hauptdaten seiner Kunstlerlaufbahn zu bestimmen Eupolemos von Elis, dessen Bildniss er geschaffen, siegte im Jahre 396/95, Aristodemos von Elis im Jahre 388/87²⁾ Eine badende Aphrodite, die man ihm gelegentlich zugewiesen hat, sollte man aber nicht mit ihm in Zusammenhang bringen, ein derartiges Motiv dürfte kaum vor Praxiteles zu verstehen sein Der Urheber dieser Statue ist vielmehr Dädalos von Bithynien, ein Künstler des dritten Jahrhunderts³⁾

Sofort nach dem Ende des peloponnesischen Krieges wurden mehrere dieser Künstler mit dem grossen Weihgeschenk beauftragt, das Sparta zu Verherrlichung des denkwürdigen Sieges von Aegospotamoi in Delphi errichten liess⁴⁾ Es war eine Gruppe von 38 Broncestatuen, ein grossartiges Werk, das, unter dem Vorwand der Frommigkeit errichtet, thatsächlich das stolze Selbstgefühl Spartas und seiner Verbundenen zum ruhmiedigen Ausdruck brachte Inmitten einer Gruppe von Gottheiten, des Zeus und Apollo, der Artemis und der Dioskuren, erschien da Lysander, wie ihn Poseidon bezaubte, und neben ihm der Seher Abas und der Pilot Hermon, der das Admualschiff gelenkt hatte Hinter diesen Figuren standen in langer Reihe die Statuen der lakedomonischen Heerführer und der griechischen Nauarchen, welche die Flottencontingente der Verbundenen commandirt hatten Ein Theil der hierbei thatigen argivischen Bildhauer waren Schüler Polyklet's, so Antiphanes, Athenodoros, Kanachos und vor allem Demeas, dem die Ehre zugefallen war, den Lysander dar-

1) Overbeck, Nr 995—1001 Für die Inschrift an der Statue des Eukles vergleiche man Lowy, Inscr griech Bildh, Nr 86 Lowy hat die auf die Familie des Praxiteles bezüglichen Forschungen zusammengefasst

2) Lowy, a 1 O Nr 88 und 89 Vgl Overbeck, Schriftquellen, Nr 987—994

3) Vgl Krieger, Gleichnamige griech Künstler, S 40ff

4) Die Basis desselben ist bei den Ausgrabungen der französischen Schule in Delphi wieder gefunden worden Homolle, Bull de corresp hellen 1894, p 186

stellen zu dürfen. Auch andere Aigver, wie Patrokles und Alypos, waren bei dem Werk betheiltigt und neben ihnen Künstler aus Megara und dem übrigen Peloponnes, wie Theokosmos, Tisandros, Pison aus Kalauria. Unter den vielen Bildwerken, die sich auf den Terrassen des delphischen Tempelbezirks erhoben, zog das Weihgeschenk für Aegospotamoi die Blicke ganz besonders auf sich und bot den Fremdenführern Stoff zu endlosen Commentaren. Thut es noth, an jene so bekannte Plutarchstelle zu erinnern, wo verschiedene Besucher der Orakelstätte Betrachtungen über die delphischen Votivbilder austauschen? Sie haben das Geschwätz ihres Führeis über sich ergehen lassen, haben die Statuen der Nauarchen bewundert und dabei ist ihnen der schöne blaue Schimmer aufgefallen, der den Statuen etwas wie Meerescolorit verlieh, als wären sie einer „Farbung mit Azur“ (βαφή κυανού) unterzogen worden. Ein lebhafter Meinungsaustausch erhob sich über die Ursache dieses bläulichen Schimmers: war er verursacht durch die Mischung des Metalls, durch die Einwirkung der Luft oder durch den „Rost, den das Kupfer ausschwitze“¹⁾ Wir wollen den Personen des Dialogs nicht in ihren Auseinandersetzungen folgen, aber eine merkwürdige Tatsache ist doch festzuhalten: die argivischen Bronzebildner wendeten beim Patinnen des Metalls offenbar ein Verfahren an, das in Plutarch's Zeit nicht mehr bekannt war. Zweifellos rührte jene azublaue Farbung, welche die Beschauer in Erstaunen setzte, ausschliesslich davon her, dass die grüne, der Bronze aufgesetzte Patina sich verfaibt hatte und abgeblichen war.²⁾

Am delphischen Weihgeschenk waren Künstler sehr verschiedenen Alters betheiltigt, und das allein schon genügt, um die Continuität zu bezeugen, die in der Schule von Argos herrschte. Alle diese Generationen von Künstlern bilden gleichsam eine ununterbrochene Kette, und so dürfen wir in diesem Zusammenhang auch einen der wichtigsten argivischen Bildhauer des vierten Jahrhunderts, Polyklet den Jüngeren, den Schüler des Naukydes, namhaft machen. Man nimmt gemeinlich an, dass Lehrer und Schüler durch verwandtschaftliche Bande verbunden waren, und dass Polyklet ein jüngerer

1) Plutarch, De Pythiae oraculis, 2

2) Henzey in Carapanos' Werk: Dodone et ses ruines, p. 217. Vgl. Lechat, Bull. de corresp. hellen., XV, 1891, p. 474 ss.

Bruder des Naukydes und Daidalos war¹⁾ Wir wollen uns nicht mit einer Eioiterung der Schriftquellen aufhalten. So viel ist sicher, die Schaffenszeit des jungen Polyklet fällt entschieden schon ins vierte Jahrhundert, und mehrere Werke, die sehr mit Unrecht seinem berühmten Namensvetter zugeschrieben wurden, müssen vielmehr als die seinigen gelten. So ist er der Urheber der Gruppe auf dem Berg Lykone in Argolis, wo Apollo, Artemis und Leto dargestellt waren²⁾. Auch der Zeus Melichios und die Hekate von Aigos werden ihm zuertheilt werden müssen, desgleichen die Athletenfiguren des Pythokles von Elis³⁾, des Antipatros, der im Jahre 388 siegte, des Agenor und Aristion von Epidauros⁴⁾, sowie des Theisilochos⁵⁾. Polyklet's Anfänge fallen vor das Jahr 370, und wenn man einer in Theben gefundenen Inschrift glauben darf, so wäre er noch bis um das Jahr 335, als Lysipp seine Künstlerlaufbahn begann, thätig gewesen⁶⁾. Polyklet verdient übrigens mehr als nur eine kurze Erwähnung. Ebenso berühmt als Architekt wie als Bildhauer erbaute er zu Epidauros das noch heute vorhandene Theater und das kreisrunde, Tholos genannte Gebäude, das eine heilige Quelle in sich schloss⁶⁾. Die Ausgrabungen, die Kavvadias in Epidauros

1) Diese Verwandtschaft wird auf Grund einer viel umstrittenen Stelle des Pausanias (II, 22, 7) angenommen: *το μὲν Πολυκλείους ἐπὶ αὐτῷ, τὸ δὲ ἀδελφὸς Παιονίου (?) Νικηφόρου, Μόδοιαν*. Ueber das chronologische und genealogische Problem, das hier vorliegt, haben gehandelt Fournet, *Rev. arch.*, 1875, p. 110. Loscheke, *Arch. Zeitung* 1878, S. 10 ff. Lowy, *Inscr. griech. Bildh.*, S. 72—74. C. Robert, *Arch. Museum*, S. 98 ff.

1) [Pausanias II, 24, 5.]

2) Lowy a. a. O., Nr. 91. Eine Copie der Inschrift des Pythokles ist in Rom gefunden worden (*Bullet. comunale* 1891, p. 280, tn. X, 1). Die Statue war zweifellos nach Rom gebracht worden, während die Basis in Olympia blieb. Eine Untersuchung der Basis hat erkennen lassen, dass die Statue einst mit dem rechten Bein fest aufstand. Furtwängler schlägt vor, eine Wiederholung dieses Werkes in einer Athletenstatue des Vatican (Hilbig, *Führer I*, S. 28), zu erkennen, die dem Typus des Doryphoros sehr verwandt ist. *Meisterwerke*, S. 473 ff., Fig. 81.

3) Die Basis der Aristionstatue ist bei Furtwängler a. a. O., S. 503, Fig. 90 abgebildet. Der Verfass. bemerkt sehr richtig, dass die Statue nach Massgabe des alten griechischen Kanons entworfen wurde und mit beiden Füßen fest auf dem Boden stand. Dies ist auch die Haltung des Hermes Lansdowne (*ibid.*, S. 504, fig. 91).

4) Krieger (Gleichnismenge griech. Künstler, S. 17) hat ein Verzeichniss derjenigen Werke zusammengestellt, die nun dem jüngeren Polyklet zuschreiben kann.

5) Lowy, *Inscr. griech. Bildh.*, Nr. 93. Es handelt sich um die Inschrift in einer polykletischen Statue des Timokles, und in einer lysippischen des Korridas. Mit Brunn (Sitzungsber. der bayer. Akad. 1880, S. 465) ist darauf hinzuweisen, dass die beiden Werke nicht notwendig gleichzeitig sind. [Vgl. auch E. Preuner in den *Bonner Studien*, S. 217 ff.]

6) Das Theater und die Tholos wurden von Pausanias (II, 27) kurzweg als Werke des Polyklet bezeichnet. Aber seit den Ausgrabungen von Epidauros ist es nicht mehr möglich, sie, wie noch Brunn (*Gesch. der griech. Künstler I*, S. 152) that, dem älteren Polyklet zuzuschreiben.

vornahm, haben uns die Grundmauern des Gebäudes kennen gelehrt, sowie die geistreiche Anordnung der concentrischen Leitungsringe, in denen das Wasser sich ununterbrochen auf gleichem Niveau erhielt¹⁾ Es ist Sache der Geschichtsschreiber der griechischen Architektur, auf Grund genauen Materials das technische Können und den erfindenden Geist Polyklet's als Baumeisters zu würdigen. Aber auch die wundervollen Kapitale der Tholos sind sein Werk, und hier haben wir es wieder mehr mit dem plastischen Künstler zu thun. In diesen so elegant ausgearbeiteten korinthischen Kapitalen mit ihren scharf gezeichneten Voluten und ihrem massvollen Schmuck von Akanthusblättern spürt man gut die Hand des Bildhauers²⁾ Der Bau gehört noch in die erste Hälfte des vierten Jahrhunderts: wir sehen die korinthische Ordnung sich hier in ihrer ersten, reinen Gestalt entfalten, ohne Uebertreibungen, ohne geschmacklose Ueberladung.

Bei aller Anerkennung für die Fruchtbarkeit der argivischen Schule können doch unsere Schriftquellen unter den Schulern und Nachfolgern Polyklet's keinen jener begnadeten Meister namhaft machen, die neue Kunstformen zur Geltung brachten. Man wird der Wahrheit am nächsten kommen, wenn man die Nachfolger Polyklet's mehr oder weniger unmittelbar von der Tradition ihres grossen Meisters abhängig sein lässt. Doch wie sehr auch diese Schule an des Meisters Lehre sich anklammert, ganz entgeht auch sie nicht dem Gesetz der Entwicklung. Es hiesse ihr in der That Gewalt anthun, wollte man sie eng in die polykletische Formel bannen. Um die ganze Tragweite des ihr gelungenen Fortschritts zu ermessen, muss man diejenigen Denkmale zu Rathe ziehen, an denen wir den Stil der jungargivischen Schule zu entdecken glauben.

Man kann als Ausgangspunkt den schönen Marmorkopf der Hera nehmen, der bei den Ausgrabungen im Heraion gefunden wurde (Fig. 82)³⁾ In den letzten Jahren des fünften Jahrhunderts aus-

Foucart zeigte im Bull. de corr. hellén. XIV, 1890, p. 587—594, dass die Tholos erst bald nach dem gegen 375 erbauten Asklepiostempel entstanden sein kann.

1) Kavvadias, Les Fouilles d'Épidaure I, p. 13, pl. IV et V, und die Reconstruction von Herold, Antike Denkmäler II, Taf. 2—5. Man beachte auch die schöne Reconstruction von Deffrasse und Lechat: Épidaure, Restauration et description des principaux monuments du sanctuaire d'Asklépios, Paris 1895, p. 95.

2) Kavvadias a. a. O. I, pl. X. Deffrasse et Lechat a. a. O., p. 115. [Vgl. unsere Fig. 85.]

3) Waldstein, Excavations at the Heraion of Argos, pl. V und VI, p. 8. Overbeck, Berichte der Sachs. Gesellsch. der Wissensch. 1893. Furtwängler (Arch. Studien, H. Brunn dargebracht,

geführt, besitzt er noch die ganze Feinheit des polykletischen Stils. Die kleine Stirn, der halb geöffnete Mund, das regelmässige Oval des Gesichts, die schlichte Modellirung der Haare, das alles erinnert an den Farnesischen Kopf, in dem wir eine Copie der Heia Polyklets erkannt haben. Der Einfluss des Meisteis herrscht bei diesem Werke noch in voller Ausschliesslichkeit.

Unverkennbar, wenn auch nach und nach durch neue Einflüsse etwas beeinträchtigt, zeigt er sich noch bei einer Reihe von Athletenbildern, in denen man unschwer die der argivischen Schule gelaufenen Typen wiedererkennt. Wir wollen einige Beispiele aussuchen, ohne damit den Anspruch zu erheben, als stellten wir damit eine vollständige Liste der in unseren Museen zerstreuten, dieser Schule angehörenden Statuen auf.



Fig. 82. Herakopf vom Heron bei Argos

Die Römer hatten zu Delphi und Olympia unter den argivischen Bronzen aus der polykletischen Schule ihre Auswahl getroffen, wir sehen das gut an den ihnen Statuen beraubten Postamenten, die man zu Olympia aufgefunden hat. Der schöne Bionzekopf, der in Benevent gefunden¹⁾ und im Jahre 1870 für den Louvre erworben wurde, hat zweifellos diesen Ursprung. Dieser Kopf, den wir so

S. 89) hält ihn für ein attisches Werk. Aber ich glaube, dass Waldstein Recht hat, wenn er ein Werk argivischen Stils darin erblickt. Vgl. *American Journal of archaeol.* IX, 1894, p. 331, 339.

1) In einem Artikel der *Rev. arch.* (1895, II, p. 276—278) versichert der Graf Tyskiewicz, der letzte Besitzer dieses Kopfes vor seiner Erwerbung durch den Louvre, dass derselbe aus Heraklanum stamme. Diese Angabe ist von Lechat in der *Rev. des études grecques* IX, 1896, p. 304 wiederholt worden. Ehe nicht ein entscheidender Beweis dafür erbracht ist, können wir sie nicht als definitiv ansehen. Héron de Villefosse schreibt mir in dieser Sache: „Ich habe dies Jahr Herrn Sambon gesehen und ihn nach der Herkunft der Bronze gefragt, indem ich ihm die vom Grafen

glücklich sind, nach einer Zeichnung des hervorragenden Bildhauer Pnuch abbilden zu können (Tafel I), ist ein Werk rein griechischer Stils, der Kranz von wilder Olive (*phormos*), der sich um das Haupt des jungen Athleten schlingt, scheint einen olympischen Sieger anzudeuten¹⁾ Will man einen Maassstab da

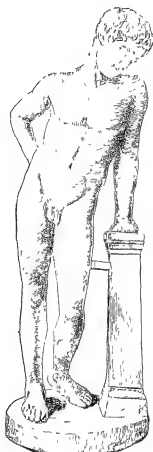


Fig 83 Ephebestatue, in Aegypten gefunden (Louvre)

zu gewinnen, wie ein und derselbe Typus sich in der Schule Polyklet's abwandeln kann, so vergleiche man nur den Kopf in Louvre mit jenem Ephebenkopf des Britischen Museums, in dem wir ein Werk von Polyklet selbst erkannt haben²⁾, und mit dem der schönen Dresdener Statue (Fig 84), der ihm so nahe verwandt ist³⁾. Die Londoner Statue wie die von Dresden erinnert durch den strengen Gesichtsausdruck an den Doryphoros, die sorgfältig in Einzelnen angegebenen Haare sind nicht desto weniger wie angeklebt an den Schädel. Dagegen zeigt der Kopf des Louvre eine freiere Haarbehandlung, die Locken, die in genialer Unordnung seine Stirn beschatten, verrathen schon ein gewisses Streben nach malerischer Wirkung, während gleichzeitig das nach den Grundsätzen der argivischen Schule geformte Gesicht die Fortdauer der polykletischen Tradition bezeugt⁴⁾.

Die bei Polyklet so beliebte Haltung, wobei der Körper auf dem einen Bein

Tyskiewicz gegebene Fundnotiz mittheilte. Herr Sambon hat mir erklärt, er habe die Bronze in Benevent gekauft, man habe ihm damals versichert, dass sie aus Ost und Stille gefunden sei. Nach Herrn Sambon waren die Augen aus Acht. Sie wurden durch den Restaurator Penelhi, der sie für modern hielt, ausgebrochen.“

1) E. Michon, Fondation Piot, Monuments et mémoires, p. 77–84, pl. X et XI. Vgl. Brunn, Denkmäler griechischer Kunst, Nr. 324.

2) Band I, S. 529, Fig. 255. Vgl. Furtwängler, Meisterwerke, S. 453.

3) Meisterwerke, Taf. XXXVI–XXXVII. Für die bibliographischen Notizen vgl. ebenda S. 475. Anm. 3. Furtwängler reist ihn unter die Werke Polyklet's ein.

4) Der Beneventer Kopf muss mit einer Statue vom Hellenberg zu Wien zusammengestellt werden. Vgl. R. von Schneider, Die Erststatue vom Hellenberg, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XV, 1894.

lastet, während das andere gebogen ist und ein wenig nachschleppt, findet sich bei einer ganzen Reihe von Statuen, so bei dem siegreichen Athleten des Louvre und bei den zu Leiden und St Petersburg befindlichen Statuen des Pan¹⁾ Vielleicht besitzen wir in ihnen Copien aigivischer Originale oder römische Werke, die sich an solche Originale mehr oder weniger anlehnten. Uebrigens scheinen die Bildhauer der jungen aigivischen Schule hier und da weniger einfache Stellungen, weniger bekannte Bewegungen zu bevorzugen. Dies ist der Fall bei einer sehr oft wiederholten Statue, deren vollständigste, in Aegypten gefundene Replik der Louvre besitzt (Fig. 83)²⁾ Sie stellt einen Knaben, für den man unnothiger Weise nach einem mythologischen Namen gesucht hat, in ausrunder Haltung dar, mit der Linken stützt er sich auf einen kleinen Pfeiler, und diese Geste, welche die linke Schulter in die Höhe drängt, eignet sich für den ganzen Oberkörper eine complicirtere und überraschendere Bewegung, als die einfach aufrecht stehenden Figuren sie besitzen. Da der Zuschnitt des Gesichtes der gleiche ist wie bei den aigivischen Statuen, so haben wir es zweifellos mit einem Werk zu thun, das ein Meister der jungen aigivischen Schule, ein Zeitgenosse des Patriokles und jungeren Polyklet, erfand.

Indem wir so einige der Werke aufzählten, die uns von dem Stil der Nachfolger Polyklet's eine Vorstellung zu geben vermögen, haben wir die Grenze des vierten Jahrhunderts erheblich überschritten. Wir konnten dies nicht umgehen, wenn wir die geschlossene Einheit dieser Schule darlegen wollten. Aber diese Einheit gab doch, wie wir sahen, zugleich einer unendlichen Weiterentwicklung Raum. Beweist uns dies, dass die aigivische Kunst sich mehr und mehr mit der attischen befreundete? Wir möchten es glauben. Gerade wie in den Zeiten des Praxiteles und Skopas die Attiker nachweisbar hier und da unter dem Einfluss der

1) Die Statue des Louvre ist außer bei Clarac 270, 2186 auch bei Furtwängler 1 a O., S. 436, Fig. 67, die Statuen von St Petersburg und Leiden ebenda S. 479, Fig. 82 und S. 481, Fig. 83 abgebildet.

2) E. Michon, *Mon et Mémoires*, p. 115, pl. XVII. Die übrigen Wiederholungen, soweit man sie kennt, im Besonderen die zu Rom, sind bei Furtwängler 1 a O., S. 481, Anm. 3 aufgezählt. Dieser Forscher schlägt vor, diese Figur nicht, wie gewöhnlich geschieht, Narcissus, sondern Adonis zu nennen.

peloponnesischen Kunst standen, so blieb auch diese den von Athen kommenden Anregungen nicht verschlossen. In dem Zeitpunkt, wo wir jetzt stehen, wäre es keine Willkür, wollte man der Thätigkeit der grossen, griechischen Kunstschulen enge, streng inne gehaltene Schranken ziehen.



Fig. 84 Kopf von der Statue eines jungen Mannes
(Dresdener Museum)



Fig. 85 Gesteinsfragment von der äusseren Säulenhülle des Itholos zu Epidaurios

ZWEITES BUCH

DAS VIERTE JAHRHUNDERT

ERSTES KAPITEL

DIE UEBERGANGSZEIT

Auch im vierten Jahrhundert kommt der griechische Geist am vollkommensten in Athen zum Ausdruck. Nüchterns sonst ist die geistige Bildung so sehr Gemeingut, nuchterns zeigt das gesellige Leben feinere Formen, erscheint die Civilisation auf einer höheren Stufe. Wenn man die Mitte des Jahrhunderts ins Auge fasst, wo diese Cultur ihre glanzendste Entfaltung erfährt, dann erkennt man unsehwei die tiefgehenden Veränderungen, die mit der öffentlichen Meinung vor sich gegangen sind. Der peloponnesische Krieg hat eine schwere moralische Krisis im Gefolge gehabt: erschüttert und gebrochen ist die athenische Volksseele daraus hervorgegangen. Nach den Niederlagen, die das Ende des Krieges bezeichnen, nach der Heirchaft der 30 Tyrannen und der Schreckenszeit, die durch sie heraufgeführt wurde, hat Athen seine sittliche Gesundheit¹⁾ eingebusst, die es der Achtung vor dem Heikommen, dem Zusammenwirken aller zum Glück

¹⁾ Vgl. die lebendige Schilderung, die Ernst Curtius vom Zustand Athens nach dem peloponnesischen Krieg entworfen hat. Griech. Geschichte, 6. Aufl., Band III, S. 52 ff.

der Stadt verdankte. Einige grosse Namen durfen uns nicht nur leiten hinter den hohen Gestalten eines Lysias, Phokion und Demosthenes macht sich die skeptische, frivole Menge breit, die auf der Agora schwatzt und als Soldnerhaufe die Reihen der Armee füllt. Auch das religiöse Leben ist angekrankelt. Zwar hat sich in den äusseren Formen der Staatsreligion nichts geändert, ja nie zuvor hat die Athener einen so grossen Aufwand mit marmornen Weihgeschenken und anderen Opfergaben getrieben. Aber trotz dieser reichlichen Andachtsübungen ist der religiöse Glaube durch Sophistik und Aberglauben tief erschüttert. Man sieht das gut an der raschen Entwicklung, welche die aus Thracien, Kleinasien und Phönicien gekommenen fremden Gottesdienste erfuhr¹⁾. Die religiösen Genossenschaften, die Thiasoi, Eranoi, Oigeanes fuhrten in Attika die mystischen Cultgebrauche des Attis, des Sabazios, der Gottermutter ein, bei den Festen, die von den Thiasoi veranstaltet wurden, bei den nachtllichen Oigien wie bei den Umzügen, die am lichten Tage sich vollzogen, konnte man die phrygische Handpauke und die Klage tone der asiatischen Flöte vernehmen. Wahrsager, Marktschreier, Bettelpriester der Kybele gewannen über die Seele der Menge einen ungewöhnlichen Einfluss, und die denkenden Geister erwogen bereits ernsthaft die Gefahren, welche der Staatsreligion von diesen Eindringlingen drohten.

Abnahme der Achtung vor dem Althergebrachten, zunehmende Unglaublichkeit oder Wundersucht, Erschütterung der alten religiösen Ueberzeugungen waren die hauptsächlichlichen Gründe des langsam sich anbahnenden, unheilbaren Verfalls. Dabei waren aber die äusseren Formen, in denen das Leben der gebildeten Kreise sich abspielte, nie zuvor glänzender, verführerischer gewesen. Gleich nach den ersten Erfolgen, die Konon und Chabrias im korinthischen Kriege erfochten, hatte sich der materielle Wohlstand Athens rasch gehoben. Die Industrie hatte sich neue Absatzgebiete erschlossen. Aus dem Piräus, wo fremde Geschäftsleute aller Länder, Metaken aus Klein-

1) Vgl. Foucart, *Des associations religieuses chez les Grecs*. Paris 1873, p. 84: „Man bedauert sich im Irrthum, wollte man den Ursprung dieser religiösen Bewegung [bei Collignon liest statt monument mouvement] der Weltoberung durch Alexander zuschreiben und mit dem Niedergang des Hellenenthums als Staatsreligion in Verbindung bringen. Ohne Zweifel trug die Verbreitung der Makedonier über Asien, indem sie die Beziehungen zwischen Griechenland und dem Orient noch enger knüpfte, zur Vermehrung der Thiasoi und Eranoi an ihrem Theile bei; aber vorhanden waren sie schon um ein Jahrhundert.“

n, Aegypten und Thracien, Phonicier aus Sidon sich drangten, ihren Handelsschiffe jene Producte, denen die attische Industrie Stempel unvergleichlicher Vollkommenheit aufgeprägt hatte, nach Inseln des Archipelagus, an die Küsten der Kyrenaike und in den Hafen des kimmerischen Bosporos. Wenn auch die Zeiten vor-waren, wo der Staat den Bau grosser Gebäude unternahm und hauer und Handwerker damit in Beschäftigung setzte, so sorgte jetzt der Staat für die Privatleute dafür, dass die Künstler nach wie vor zu verdienen hatten. Die reichen Bürger Athens setzten ihren Stolz darein, Weihgeschenke, diese Zeugen ihrer Betheiligung am öffentlichen Leben, zu vermehren, das Andenken an einen thebanischen Sieg durch ein vornehmes Denkmal zu verherrlichen, ihre Familienglieder auf Stelen oder Statuen zu schmücken. Demosthenes erwähnt einmal, dass zwei Talente gekostet habe, gegen Ende des Jahrhunderts vor Christus Demetrios von Phaleron solchen prunksüchtigen Uebertreibungen durch ein besonderes Decret eine Schranke setzen. Will man sich auf Grund unzweideutiger Beweise sich ein Urtheil daüber bilden, bis zu welchem Grade ausgesuchte Verfeinerung sich der Staat bemächtigt hatte, so braucht man nur jene Erzeugnisse des Kunstgewerbes, die „Athener Artikel“, wie man sie richtig genannt hat, einer Betrachtung zu unterziehen. Hier feiert der attische Geschmack wahre Triumphe: nie hat die Kunst mehr Grazie, Geist, Gefühl entfaltet als in diesen Metallspiegeln, diesen zierlichen, mit Vergoldung gehobenen Topfwaaren, diesen für die Boudoirs eleganten Athenerinnen bestimmten Salbgefassen. Noch mehr Scenen, die jetzt mit ausgesprochenem Vorliebe den Vasenmalern in den Pinsel kommen, enthüllen uns ein weltlich gerichtetes Leben, in dem die Frau sich ihren Platz dauernd eingenommen hat: Schmuck- und Toilettescenen, galante Zwiegespräche, wobei die Frauen von einem Schwarm geflügelter Amoretten umringt erscheinen, all' das lässt vor unseren Augen eine Gesellschaft erstehen, von der alten griechischen Sittenstrenge nichts mehr eigen ist. Man begreift, dass Antiphanes dem König von Makedonien enthielt, „man müsse in der Gesellschaft von Athen zu Hause sein, an attischen Picknicks theilgenommen und in Liebeshandeln sich ergehen und ausgeübt haben, wenn man am attischen Geschmack rechten Geschmack finden wolle“¹⁾

1) Athenaeus, p. 555. Vgl. Curtius, Griech. Gesch., 6. Aufl., Bd. III, S. 518.

Die Kunst konnte sich den Einflüssen, die solche Wandlungen in den Sitten und in der öffentlichen Meinung hervorbrachten, nimmermehr entziehen. Die Kunstformen, welche das fünfte Jahrhundert geboren hatte, deckten sich nun freilich zu vollkommen mit dem Geist der griechischen Rasse, als dass sie so ohne Weiteres aus der Welt zu schaffen waren. Aber eine stetig fortschreitende Weiterentwicklung war am Werke, diese Formen nach Maassgabe des neuen Geschmacks umzumodeln, ganz andere Auffassungen in sie hineinzutragen und sie mit zarteren, complicirteren Empfindungen zu durchdringen. In dem Maasse wie das religiöse Ideal weniger hoch stand, nahten sich die Gottegestalten jetzt immer mehr dem rein Menschlichen. Indem die Künstler sich weniger als vordem bei ihrer Arbeit von frommer Ehrfurcht leiten liessen, trugen sie allenthalben neue Züge in diese gottlichen Typen hinein, sie liessen die Leidenschaften, von denen die menschliche Seele umgetrieben wird, auch in ihnen sich widerspiegeln, sie liehen der schönen Gestalt der Demeter die Traurigkeit leidender Mutterliebe, sie trieben bei Aphrodite den wollustigen Reiz der Schönheit auf die Spitze, sie machten aus Dionysos einen krankhaft schmachtenden Jungling. Eine unwiderstehliche Vorliebe zog sie gerade zu denjenigen Gottetypen hin, in denen Jugend und Schönheit ihren vollendetsten Ausdruck finden.

Indem die Kunst auf diese Weise die Analyse der Leidenschaften und Empfindungen sich angelegen sein liess, schloss sie sich nur der allgemeinen Richtung an, wie sie auch in der Literatur herrschte. Sie fugte sich vor Allem einem Einfluss, den man nicht unterschätzen darf, dem des Theaters und der von Euripides umgestalteten Tragödie. Euripides ist freilich noch ein Mensch des fünften Jahrhunderts, aber er ist zugleich einer der Vorläufer des vierten. Sein Realismus, seine pathetische Empfindungsweise, die vielseitigen und menschlichen ist als die des Sophokles, waren wohl dazu angethan, den Zeitgenossen des Demosthenes zu gefallen. Man hoite nicht auf, seine Stücke auf der attischen Bühne zu spielen, und höchst merkwürdige Zeugnisse belehren uns über die lange Dauer seiner Popularität¹⁾. Noch im vierten und dritten Jahrhundert liefern seine Dramen den Vasenmalern Stoff zu ihren Darstellun-

1) Vgl. die von U. Kohler bearbeiteten Didaskalienfragmente. Athen Mittheil. 1878, S. 104.

gen¹⁾ Schon seit der Zeit des peloponnesischen Krieges hat die Malerei im Anschluss an ihn begonnen nach Ausdruck zu streben die Herakliden Apollodor's waren zweifellos etwas wie eine Illustration zu einer eumipideischen Tragödie*) Die Plastik kann sich dieser Strömung nicht entziehen, und wir werden sehen, dass sie zwar die alten mythologischen Stoffe wieder aufgreift, aber mit ganz neuem Geist durchdringt

Neben den Göttertypen, die nur erneuert und verjüngt wurden, neben den mythologischen Stoffen, die mehr ins Dramatische über-
 setzt wurden, sieht man übrigens auch künstlerische Neugestaltungen aufkommen, welche dem Geschmack für geistreiche Begriffsveranschaulichung, wie die Philosophie sie begünstigte, durchaus entsprechen Ich meine die allegorischen Figuren Gewiss war diese Gattung von Darstellungen auch den früheren Epochen der Kunst nicht fremd geblieben Zu allen Zeiten hat sich die griechische Kunst darin gefallen, ethische und poetische Vorstellungen, reine Abstractionen wie die Zwietracht und Gerechtigkeit oder die Jahreszeiten in concreter Form zu personificiren Aber die Malerei hatte sich in dieser Gattung von Darstellungen stets kühner gezeigt als die Plastik, sie hatte ihr dann offenbar die Wege gewiesen Man kann unschwer beweisen, dass die Neigung der Maler, allegorische Figuren darzustellen, in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts zuerst hervortritt²⁾ Schon Aristophan, der Bruder Polygnot's, hatte auf einem seiner Gemälde die Leichtgläubigkeit und die Hinterlist geschildert Die Kunstleigenerei, die in den letzten Jahren dieses Jahrhunderts und zu Beginn des vierten an der Arbeit ist, bewegt sich in derselben Richtung mit zunehmender Sicherheit Parrhasios und Aristolaos stellen die Tugend und den athenischen Demos dar, Pausias die Trunkenheit, Euphron die Demokratie, und später liess sich Apelles von derselben Auffassung in seinem berühmten Bilde der Verleumdung leiten, jenem rein allegorischen Gemälde, in dem die Unschuld, die Missgunst, die Unwissenheit auftraten Ist es da zu

1) So erkennt man auf Bechern mit Reliefbildern aus dem dritten Jahrhundert Szenen aus dem Phönix und der Iphigene in Aulis Vgl. C. Robert, Homerische Becher, 50 Programm zum Winkelmannsfeste

*) [Vgl. Overbeck, Schriftquellen, Nr. 1641 ff. und oben S. 116.]

2) Die Vasengemälde hat Ed. Pottier daraufhin aufs Genaueste untersucht Wir können nichts Besseres thun als auf seinen beachtenswerthen Aufsatz (Les Représentations allégoriques dans la peinture des vases grecs, Monuments grecs, Nr. 17—18, 1889—1890) verweisen

verwundern, wenn auch die Plastik einige ihrer Lieblingsgegenstände dieser Welt personificierter Abstractionen entnahm, und wenn Kephisodot, Skopas, Praxiteles und Lysipp den Frieden, die Trunkenheit, die Ueberredungskunst und den günstigen Augenblick in concreter Gestalt darzustellen versuchten? Eschloss sich doch damit gleichsam eine neue, uberaus ergiebige Quelle, aus der die Plastik Jahrhundertlang kraftig schöpfen sollte und auf die selbst mehrere Vorwürfe, die noch in der modernen Plastik weiterleben, im letzten Grund zurückzufuhren sind.

Wahrend so die Plastik ihr Gebiet durch die Pflege der Allegorie erweitert, sucht sie gleichzeitig durch eine freiere, ungezwungener Auffassung der Wirklichkeit zu gewinnen. Das Genre beginnt auch in der Plastik sich geltend zu machen: die lachende Buhlerin des Praxiteles, der Sklavenhändler des Leochares^{*)}, die trunkene Flotenbläserin des Lysipp bezeugen zu Genüge, dass jetzt die Bildhauer, und keineswegs nur die unbedeutenden, alle kleinen Ausseerungen des Lebens mit aufmerksamerem Auge betrachten. Aber ganz besonders kommt dieser Sinn für genaue Beobachtung in einer Kunstgattung zum Durchbruch, wo bisher die auf Verallgemeinerung zielende Richtung des fünften Jahrhunderts ungünstig gewirkt hatte: ich meine das Portrait. Meister wie Demetrios und Silanion, die so ganz unter dem Bann des Realismus stehen, legen es entschieden darauf ab, den Ausdruck der einzelnen Persönlichkeit zu treffen und alle Zufälligkeiten der individuellen Erscheinung aufs Bestimmteste anzugeben. Und wenn späterhin Lysistratos, der Bruder Lysipp's, die Herstellung von Gipsabgüssen nach dem Leben erfand, so beschleunigte er damit nur die schon begonnene Entwicklung: er schenkte damit der Plastik ein Präcisionsmittel von ungewohnlicher Tragweite.

Endlich müssen wir noch auf eine Thatfache aufmerksam machen: die Schulunterschiede, die im vorigen Jahrhundert noch so ausgeprägt waren, zeigen jetzt die Neigung sich zu verwischen. Die localen Schulen halten nicht mehr so angstlich an ihren Ueberlieferungen fest. Meister wie Skopas reisen und machen überall Schule: ganz Griechenland wird zum Schauplatz ihrer Thatigkeit. Die parti-

^{*)} [Von verschiedenen Forschern dem Leochares abgesprochen. Vgl. Overbeck, Griech. Plastik II¹, S. 93, Anm. 2.]

cularistische Gesinnung ist im Schwinden zwischen den einzelnen Schulen herrscht ein lebhafter Gedankenaustausch bei gegenseitiger Anregung, und die griechische Kunst, die so lange sehr bestimmt nach einzelnen Provinzen sich abgegrenzt hatte, beginnt jetzt nach jener Eintheiligkeit zu streben, die in der Diadochenzeit zur vollendeten Thatsache werden sollte

§ 1 DIE ATTISCHEN MEISTER

Der Künstler, der diese Uebergangszeit in Attika am besten charakterisirt, ist Kephisodot. Nicht nur seine eigenen Werke sichern ihm unsere Beachtung, es besteht auch die sehr annehmbare Vermuthung, dass er der Vater des Praxiteles war. Ein Sohn dieses grossen Bildhauers führt nämlich gleichfalls den Namen Kephisodot¹⁾, und wenn man sich nun daran erinnert, dass in den griechischen Familien der Name des Grossvaters oft dem Enkel wieder beigelegt wurde, so ergibt sich daraus leicht das verwandtschaftliche Verhältniss zwischen diesen Männern. Vielleicht kann man noch eine Generation weiter zurückgehen und als Vater des Kephisodot einen älteren Praxiteles annehmen, dem dann einige der Werke angehören würden, die sonst dem berühmten Meister des vierten Jahrhunderts zugeschrieben werden. Man hat die Existenz dieses älteren Praxiteles bestreiten wollen²⁾ und doch haben wir gute Gründe zu der An-

1) „Cephisodoti duo fuerunt“ Plinius, Nat. Hist. 34, 87.

2) Besonders haben sich U. Köhler (Athen Mittheil. IX, S. 78) und Brunn (Sitzungsberichte der bayer. Akademie 1880, S. 435 ff.) in Zweifel gezogen. Andererseits wurden durch Brunn (Göttinger gelehrte Anzeigen 1871, S. 606), Klein (Arch. epigr. Mittheilungen aus Oesterreich 1880, S. 1 ff.), Kroker (Gleichnamige griech. Künstler, S. 44 ff.) die Argumente dargelegt, welche dafür sprechen, dass es in der That einen älteren Praxiteles gegeben hat. Das wichtigste Zeugnis dafür bringt Pausanias (I, 2, 4) bei, wo er von einer in Athen befindlichen Gruppe der Demeter mit Persephone und Iakchos spricht. Auf die Tempelmutter war in alterthümlichen Buchstaben eine Inschrift geschrieben, die den Praxiteles als Urheber der Gruppe bezeichnete (*ἡρώα τε καὶ ἐνὶ τῷ τοίχῳ γράμματα Ἀττικοῖς ἔργα εἶναι Πραξιτέλους*). Unter den *γράμματα Ἀττικῶν* ist die Alphabet zu verstehen, welches von der Reform des Euklid (im Jahre 403) im Gebrauch war. Klein (a. a. O.) hat versucht, ein Verzeichnis derjenigen Werke aufzustellen, die man dem älteren Praxiteles zuweisen konnte. Die Gruppe der Leto mit ihren Kindern, die sich zu Mantinea befand (Paus. VIII, 9, 1), ist zweifellos daraus zu streichen. Aber folgende Werke mochten auch von dem älteren Praxiteles zugeschrieben: 1) den Wagenlenker auf einem Gespann des Kalymus (Plin., Nat. Hist. 34, 71). 2) Die Statue der Hera Teleia zu Plataeae in dem Heletempedos, die im Jahre 428/27 von den Thebanern dort erbaut wurde, die gleichen die Räder in demselben Heiligthum. 3) Die Giebel am thebanischen Heraklion (Paus. IX, 11, 6). Es versteht sich von selbst, dass dergleichen Combinationen aus den Schriftquellen nur einen bedingten Werth besitzen. Ueber den

nahme, dass ein Künstler dieses Namens, der aus Paros gebürtig war, in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts zu Athen gelebt hat, da schuf dort wahrscheinlich eine Gruppe der Demeter mit Persephone und Iakchos¹⁾, desgleichen den Wagenlenker, der einer Quadriga des Kalamis hinzugefügt wurde, und vielleicht auch die Sculpturen am Heraklestempel in Theben. Das verwandtschaftliche Band endlich, das man zwischen ihm und Kephisodot glaubte herstellen zu können, bleibt reine Hypothese. Aus dem Leben dieses Kephisodot steht nur die eine Thatsache fest, dass er der Schwager Phokion's war²⁾. Doch wird man weiterhin sehen, dass ernste Gründe dafür sprechen, in ihm den Vater des grossen Praxiteles zu erkennen.

Durch seine frühesten Werke gehört Kephisodot noch dem fünften Jahrhundert an. er hatte mit Olympiosthenes und Strongylon an einer auf dem Helikon aufgestellten Gruppe der neun Musen gearbeitet, drei andere Musenbilder in demselben Heiligthum stammten ebenfalls von seiner Hand³⁾. Aber die Hauptzeit seines künstlerischen Schaffens fällt schon in die ersten Jahre des vierten Jahrhunderts. Nach Konon's Sieg bei Knidos im Jahre 394 weihten die Athener dem Zeus Soter und der Athene Soteira in einem Tempel des Piraus zwei von Kephisodot geschaffene Statuen. es war ein aufrecht stehender Zeus mit dem Scepter und der Nike, und eine Athene mit der Lanze, also Typen, die der Bildhauer schon durch seine Vorgänger ausgeprägt fand⁴⁾. Einige Jahre später wird ihm nach neuen Erfolgen Athens ein anderer officieller Auftrag. Der Sieg des Chabrias bei Naxos im Jahre 375, der glänzende Feldzug, den Timotheos in den Gewässern von Leukas leitete, wobei die athenischen Schiffe im Schmuck von Myrtenzweigen das peloponnesische Geschwader unter Nikolochos schlugen, hatten zur Folge, dass im

älteren Praxiteles vgl. noch Furtwängler (Meisterwerke, S. 137—141), der seine Thätigkeit zwischen den Jahren 445 und 425 ansetzt.

1) Furtwängler (a. a. O., S. 139) erkennt den Iakchos des älteren Praxiteles in jener Büste des Louvre, die bisher für Vergil galt (D'Escamps, *Marbres Campana*, pl. 63). Ich kann dem nicht beipflichten, dieser Vergil stammt von einem jüngeren Typus ab.

2) Plutarch, *Phocion* 19.

3) Pausanias IX, 30, 1. [Collignon's obige Wiedergabe ist ungenau. Kephisodot hat vielmehr auf dem Helikon nach Pausanias einmal alle neun Musen allein geschaffen, ein zweites Mal sich mit Olympiosthenes und Strongylon in die Darstellung der Neunzahl zu gleichen Theilen getheilt.]

4) Wolters möchte eine Wiederholung der Athena Kephisodoti in einer zu Heicalanum gefundenen Athenabüste des Neapeler Museums erkennen. *Jahrbuch des arch. Inst.* VIII, 1893, Taf. 3, S. 173. Furtwängler (Meisterwerke, S. 747) spricht sich gegen diese Zuweisung aus.

Jahre 371 der von den Athenern so heiss ersehnte Friede zu Stande kam. Man feierte damals zu Ehren der Friedensgöttin Eirene jährliche Opfer ein, die mit grossem Aufwand an Opferthieren begangen wurden¹⁾, und eine Gruppe der Eirene mit dem Plutosknaben, ein Werk Kephisosdot's, wurde im Namen des Staats nahe bei den Eponymen auf der Agora errichtet²⁾. Diese symbolische Gruppe des Friedens, der den Wohlstand beschützt, war ausdrücklich für einen Staatscult bestimmt, und doch haben wir es unverkennbar mit einer jener Allegorien zu thun, von denen früher die Rede war, und darum interessirt es uns zu wissen, wie der Künstler sie aufgefasst hatte. Eine in Rom gefundene Gruppe, die jetzt in München ist, stellt, so scheint es, eine getreue Wiederholung dieses Bildwerks dar, ja diese Marmorcopie scheint sogar die Stileigenthümlichkeiten des Bronzeoriginals bewahrt zu haben (Fig. 86)³⁾. Münzen von Kyzikos und Athen ermöglichen es, einige Ergänzungen richtig zu stellen, der Göttin in ihre Rechte ein Scepter zu geben und dem Plutos statt der kleinen Vase, die der moderne Bildhauer sich ausgedacht



Fig. 87 Der Plutosknabe des Kephisosdot
Im Piräus gefundene Copie (Centralmuseum, Athen)

1) Vgl. Isokrates *περὶ εἰρεῖσεως*, 109—110. Wir besitzen aus dem Jahr 334/33, also aus der Zeit des Redners Lykurgos, Bruchstücke von Rechnungen, die sich auf diese Opfer beziehen. Der Verkauf der Opferrechte hat damals 924 Drachmen abgeworfen. Corpus inscriptum atticum II, Nr. 730—741.

2) Pausanias I, 8, 2.

3) Die Gruppe wurde zum ersten Mal von Winckelmann publicirt, der sie als *Inc. Leukothea* mit dem Dionysosknaben erklärte. Die richtige Deutung fand Brunn, Ueber die sog. Leukothea, München 1867. Er hat auch in seinen Denkmälern (Nr. 43) die beste Abbildung davon gegeben. Man muss einige moderne Ergänzungen, wie den rechten Arm der Eirene, die beiden Arme des Plutos

hat, wieder das Fullhorn in den Arm zu legen¹⁾ Endlich hat man neuerdings von dem Kinde eine weitere Copie im Pnaus gefunden (Fig 87)²⁾ In der allgemeinen stilistischen Auffassung lässt sich noch manche Zug erkennen, der ans fünfte Jahrhundert erinnert Die mächtigen Formen der Eirene, ihre Gewandung, die Anordnung ihres Haares mit den in den Nacken wallenden Locken, das alles erinnert an die *xôgai* des Eiechtheion, andererseits scheint die Auffassung des Plutosknabens, sein unschönes Gesicht darauf hinzuweisen, dass die Kunst dem kindlichen Alter bisher nur ein geringes Interesse gewidmet hat Und doch, wenn man die mütterliche Fürsorge beachtet, die sich in den Zügen der Eirene malt, ihren zärtlich auf das Kind gerichteten Blick und die schmeichelnde Handbewegung des Knaben, dann erkennt man, dass der Künstler mit der göttlichen Würde weiche, mehr menschliche Empfindungen verquickt hat das Antlitz dieser schönen und ruhigen Gestalt wird von demselben Strahl mütterlicher Zärtlichkeit verklärt, der die mit dem Nimbus gezeigten Madonnenbilder des Cinquecento durchleuchtet

Auch in Bezug auf die Composition verdient das Werk Kephisodot's unser Interesse Ein nicht gerade neuer, aber bisher nur gelegentlich und in grosserem Zusammenhang verworfener künstlerischer Gedanke tritt uns hier mit aller ihm innewohnenden plastischen Kraft voll ausgestaltet entgegen ich meine die Gruppierung einer grossen Figur mit einem Kinde³⁾ Dies Thema ist hier losgelöst für sich behandelt, und zweifellos ist Kephisodot einer der Meister, die dazu beitrugen, dass es beliebt wurde Ein anderes seiner Werke, ein Hermes mit dem Bakchusknaben auf dem Arm⁴⁾, ist nur eine Variation desselben Themas, das dann Praxiteles in seiner berühmten Gruppe des olympischen Heraions wieder aufgriff und das auch später noch durch die hellenistische Kunst weitergebildet wurde Am Anfang dieser langen Reihe treffen wir auf

samt der Urne in seiner Linken hinwegdenken, der Kopf des Kindes ist zwar antik, aber von anderem Marmor als die übrige Gruppe Brunn nimmt an, dass er ursprünglich einem Eios angehörte

1) Vgl. Müllers-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst II, Nr. 99a und b

2) Vgl. Köhler, Athen Mittheil., 1881, S. 362, Taf. XIII. Kuvvadás, Catalog, Nr. 175 Das Dresdener Museum besitzt eine andere Wiederholung, die fälschlich als Dionysosknabe ergänzt worden ist Vgl. Hettner, Die Bildwerke zu Dresden, S. 60, Nr. 29. Leplat, Recueil, pl. 62

3) Wir fanden diese Gruppierung schon am Westgiebel des Parthenon, aber bei einer sitzenden Gestalt Vgl. oben S. 52

4) Plinius, Nat. Hist. 34, 87

das Werk Kephisodot's es liegt nahe, ihm die erste Ausprägung einer Kunstformel zuzuschreiben, die den ganzen Hellenismus überdauerte und auch noch in römischen Allegorien, wie z. B. der der Fluchtbarkeit, weiterleben sollte.

Eine andere vielgerühmte Statue des attischen Meisters, wir wissen nicht aus welcher Zeit, stellte einen Redner dar, der beim Sprechen die eine Hand im Mantel hielt¹⁾. Es war das Portrait einer in Plinius' Zeit nicht mehr bekannten Persönlichkeit. Um so bestimmter kann man der Zeit seines tiefsten künstlerischen Schaffens die Statuen zuweisen, die er für Megalopolis arbeitete, sie müssen jünger sein als 370, wo diese Stadt gegründet wurde. In Verbindung mit einem sonst wenig bekannten Meister Xenophon hatte Kephisodot für diese Stadt eine Gruppe aus pentelischem Marmor gemeißelt, sie stellte den Zeus Soteira dar, wie er zwischen der Artemis Soteira und der Stadt Megalopolis thronete. Auch in diesem Werk tritt uns ein allegorisches Motiv entgegen, die Personifikation einer Stadt, ein Gegenstand, der späterhin der Kunst der Diadochenzeit ausserordentlich geläufig geworden ist.

Ohne den Titel eines Schulhauptes beanspruchen zu können, nimmt Kephisodot immerhin einen wichtigen Platz unter den Vorläufern des vierten Jahrhunderts ein. In Bezug auf den Stil ist er konservativ und respectirt die Vergangenheit, was aber die Beschaffenheit der von ihm behandelten Themata, was die Empfindung betrifft, die er in seine Werke legt, so gehört er schon zu den Vertretern der neuen Richtung. Sein Werk lässt uns gut die Zwischenglieder erkennen, durch die sein glorreicher Schüler und Sohn Praxiteles mit der grossen attischen Tradition in Zusammenhang stand, deren Wesen er, statt rücksichtslos damit zu brechen, zu verjüngen wusste.

Zwischen Kephisodot und seinem Zeitgenossen Demetrios aus dem Demos Alopeke besteht ein auffallender Unterschied²⁾. Nach dem Zeugnis der Schriftquellen muss uns der letztere als ein ausgesprochen realistischer Mensch erscheinen, der besonders im Portrautfach seine

1) „Fecit et contrarium manu elata, persona in incerto est“ Plinius, Nat. Hist. 34, 87. Klem (Eranos Vindobonensis, S. 142) hat gezeigt, dass man lesen muss „manu velata“.

2) Die Zeit, in der Demetrios hauptsächlich thätig war, scheint in die ersten Jahre des vierten Jahrhunderts zu fallen. Vgl. Lowy, Inschr. griech. Bildhauer, S. 50, Nr. 62–64, wo man die Künstlerinschriften des Demetrios abgebildet findet. Eine weitere Inschrift *Δημήτριος ἐποίησεν* fand sich bei den Ausgrabungen auf der Akropolis. *Arch. Anzeiger* 1889, p. 210.

Gabe genauer, schärfer Beobachtung zur Geltung brachte und sich darn gefiel, in etwas brutaler Weise alle Missbildungen der ihm sitzenden Person wiederzugeben¹⁾ Lucian, der an seinen Werken viel Geschmack zu finden scheint, charakterisirt ihn mit dem Wort „Er ist ein Menschenbildner“ (*ἀνθρώποποιός*) Wie die Gebilde des Dardalos, so fugt er scherzend hinzu, schnellen sich auch seine Statuen von ihren Postamenten, mit Wohlgefallen schildert er sein Portrait eines kointhischen Strategen Namens Pelichos „Du siehst da einen alten Mann mit Schmerbauch und kahler Platte, der halb vom Gewand entblosst ist, der Wind bewegt seine sparlichen Barthaare, seine Adern treten hervor wie an einem leibhaftigen Menschen“²⁾ Offenbar hatte er eine ganz realistische Auffassung vom Portrait und kam der Wirklichkeit in einem Grade nahe, dass man an Leistungen unserer Tage erinnert wird Damit war Bahn gebrochen für jüngere Meister wie Silanion, die sich bald eifrig dieser Richtung widmeten Der Bildhauer von Alopeke hatte zweifellos im gleichen Sinn zwei seiner berühmtesten Portraitstatuen aufgefasst, nämlich die des Simon, der im Jahre 424/23 Hipparch war und eine Abhandlung über die Reitkunst verfasste³⁾, und die der alten Athenepriesterin Lysimache, die 64 Jahre lang dies Priesteramt bekleidet hatte⁴⁾ Seine Statue der Athene Myktika (oder Mystica) endlich, deren Gorgoneion mit Schlangen verziert war, die beim Klang der Cithen zischelten, machte vermuthlich seiner Geschicklichkeit als Ciseleur alle Ehre

Neben diesen Kunstlern von so ausgesprochener Eigenart spielen andere wie Xenophon, Eukleides, Olympiosthenes eine weniger deutlich zu erkennende Rolle Einen Bildhauer indessen, der dieser Zeit angehört, müssen wir noch besonders erwähnen, Thrasymedes von Paros, den Sohn des Arignotos, den man lange für einen unmittelbaren Schüler des Phidias hielt, während er nur ein später Nachahmer des athenischen Meisters gewesen ist Sein Hauptwerk ist die chryselephantine Statue des Asklepios, die er für den Tempel dieses Gottes in Epidaurios schuf, wenn man bedenkt, dass dieser Bau zwischen

1) Quintilian (Inst. orat. XII, 10, 9) wirft ihm ein Uebermaass von Wahrheit vor Nivius in en (veritate) reprehenditur

2) Lucian, Philopseud, 18—20

3) Aristophanes, Vogel, v. 242 ff

4) Die bei Löwy a. a. O., Nr. 64. abgebildete Inschrift gehört vielleicht zur Basis dieser Statue

den Jahren 380 und 375 errichtet wurde, so liegt dann doch gewiss kein Grund, ihn unter die unmittelbaren Schüler des Phidias einzureihen¹⁾ Nur so viel bleibt bestehen, dass die Statue des Thrasymedes in einem so hohen Grade von dem Zeus in Olympia abhängig war, dass ein unwissender Schriftsteller sie dem Phidias zuschreiben konnte²⁾ Der Gott war sitzend dargestellt sein linker Arm war erhoben und auf einen Knotenstock gestützt, die Rechte, die eine Schale hielt, ruhte auf dem Kopf einer Schlange von vergoldeter Bronze Ein Hund lag in der Nähe des Thrones³⁾ Das ist genau der Typus, der auf den Münzbildern von Epidaurios wiederkehrt, in denen man allgemein Nachbildungen der Statue des Thrasymedes erblickt⁴⁾ Man wird annehmen dürfen, dass die Steinmetzen, welche jene so häufigen Weihgeschenke für den Heilgott schufen, mehr als einmal von diesem Werk Anregung empfingen, ein vornehmer attisches Votivrelief, wo der Gott, lassig auf seinem Thronsessel hingegossen, eine Adorantenschau empfängt, besitzt vielleicht mit der Statue in Epidaurios eine entfernte Verwandtschaft⁵⁾ Aber ganz besonders kommen für uns zwei merkwürdige in Epidaurios gefundene Reliefs aus pontolischem Marmor in Betracht, die mehr oder weniger unmittelbar auf das Werk des Thrasymedes zurückzugehen scheinen⁶⁾ Unsere Figur 88 giebt eine Abbildung des älteren und besseren von den beiden Der Gott sitzt auf einem Sessel mit geschweiften Beinen, der im übrigen viel schlichter ist als der reichgeschmückte Thron der Statue, der rechte auf die Rücklehne gestützte Arm hielt zweifellos einen Knotenstock, die linke Hand ist wie zur Begrüssung ausgestreckt, die Beine sind zwanglos übereinander gelegt Gewisse Eigenheiten, wie der Mangel

1) So noch Brunn, Griech. Künstler I, S. 246. Kavadias (*Έργα ἀρχ.*, 1885, p. 50) hat vortrefflich nachgewiesen, dass Thrasymedes' Thätigkeit in eine spätere Zeit fällt. Er hat nahe dem Stadion zu Epidaurios eine Weihinschrift an Apollo und Asklepios mit dem Künstlernamen des Thrasymedes aufgefunden. Die Inschrift gehört dem Anfang des vierten Jahrhunderts an (*Σύμματ.* VI, 1894, S. 483).

2) Athenagoras, leg. pro Christ. 14, p. 61.

3) Pausanias II, 27, 2.

4) Journal of Hellenic Studies, 1885, p. 92, pl. LV, L, 3, 4, 5. Ueber die Statue von Epidaurios ist auch Brunn (Sitzungsberichte der bayer. Akademie, 1889, S. 299) und Luewe (De Aesculapi figura, Straßburg, 1887, S. 39) zu vergleichen.

5) Brunn, Denkmäler, Nr. 62.

6) Diese Reliefs befinden sich im Centralmuseum von Athen, Kavadias, Catalog, Nr. 173 und 174. Vgl. Kavadias, *Έργα ἀρχ.* 1885, Taf. 2, fig. 6, S. 48, und 1894, Taf. 1. Fouilles d'Epidaure, pl. IX, Nr. 21. Brunn, Denkmäler, Nr. 3. Deffuss et Ichat, Epidaure, p. 84 f.

der von Pausanias erwähnten und auf den Münzen angegebenen Attribute, die Haltung der linken Hand und der Beine, verwehren es, hier eine genaue Copie der chryselephantinen Statue zu erkennen, aber das Relief ist sicher gleichzeitig mit dem Werk des pausischen



Fig 88 Asklepios Relief aus Epidauros (Athen, Centralmuseum)
Nach „Hunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur“

Meisters, seine Form, die vorspringende Fussleiste, endlich Spuren von Versatzlochern machen es als Vorbild kenntlich, das vielleicht über einer Hohlkehle an einer der Tempelmauern befestigt war. In der ungezwungenen Haltung, in der breiten und weichen Modellierung des Nackten und der Gewandung besitzt die Figur eine grosse Aehnlichkeit mit dem sitzenden Zeus auf dem Ostfries des Parthenon. Die Schule des Phidias lebt in diesem Werke augenscheinlich weiter. Uebrigens ist die vornehme Würde des Gottes hier schon mit jenem Ausdruck von Milde verquickt, die im vierten Jahrhundert den Hauptzug im Wesen des Asklepios ausmachen

sollte, die ungezwungene Haltung, die wohlwollende Handbewegung vertragen sich gut mit dem sanftmüthigen Wesen dieses Gottes, der zu den Menschen, die ihn anbeten, voll Erbarmen sich herablässt



Fig. 89. Relief aus Laphi - (Athen) - Endetot zu Heger 1896.

Athen bietet uns in diesem Zeitpunkt kein Beispiel einer monumentalen plastischen Leistung. Aber zur Würdigung des damaligen athenischen Reliefstils besitzen wir ein genau datirtes Denkmal in der schonen Dexileosstele, die noch an ihrem ursprünglichen Platz

im ausseren Kerameikos sich befindet (Fig 89)¹⁾ Wir wissen, bei welchem Anlass dieselbe auf dem Friedhof errichtet wurde. Im Jahre 394, unter dem Archontat des Eubulides, hatte eine kleine Reiterabtheilung der Athener an einem blutigen Kampf unter den Mauern von Korinth theilgenommen. Fünf Ritter, die bei dem Scharmützel den Tod gefunden, wurden in dem für die Staatsgräber vorbehaltenen Theil des Kerameikos beigesetzt²⁾ Dexileos war einer dieser fünf, er war geboien unter dem Archontat des Teisandros und also 20 Jahre alt. Da die Stele gegen Ende des Jahres 394 oder im Verlauf des Jahres 393 gearbeitet wurde, so ist sie, wie zu erwarten, noch von der kunstleischen Tradition abhängig, welche die Zeitgenossen des Alkamenes beherrschte. Die Form ist die der attischen Grabstelen zur Zeit des peloponnesischen Krieges: der architektonische Schmuck ist sehr bescheiden, er besteht nur in einem vorspringenden Giebel ohne Seitenpilaster. Der Stil des Reliefs, bei dem die Lanzen, Schwerter, Wehrgehänge und das Zaumzeug des Pferdes aus vergoldeter Bronze angefügt waren, weist auch in jene schlecht abgegrenzte Uebergangszeit zwischen Phidias und Praxiteles. Die vortreffliche Haltung des Reiters, der eben mit seiner Lanze den niedergeworfenen Gegner treffen will, die schöne Bewegung des Pferdes, das sich auf den Hinterbeinen erhebt, das Flattern des Mantels, die abwehrende Aimbewegung des peloponnesischen Kriegers, all' das erinnert lebhaft an die glänzende, leidenschaftlich bewegte Kunst am Fries des Niketempels. Dies Motiv des Reiters, der sein Thier steigen lässt, blieb auch noch den Zeitgenossen des Praxiteles und Skopas gelauf³⁾, wir werden ihm in Epidauros, ja auch noch unter den Statuen am Mausoleum wiederbegegnen, es ist wie ein sorgfältig festgehaltenes Vermächtniss

1) Die Stele wurde bei den Ausgrabungen im Jahre 1863 aufgefunden. Vgl. Salmas, *Monumenti sepolcrali scoperti presso la chiesa della Santa Trinità*, pl. II, p. 10. Wescher, *Revue arch.*, N. S. VIII, p. 32, 351, pl. 15. Michaelis, *Zeitschrift für bildende Kunst* N. F. IV, S. 201, fig. 12. Brückner, *Jahrbuch des arch. Inst.*, X, 1895, S. 204.

2) Pausanias I, 29, 11. Das Athener Centralmuseum besitzt die Bekronung dieses vom Staat errichteten Grabes (Curtius und Kaupert, *Atlas von Athen* I, S. 3. Jane Harrison, *Mythology and Mon. of anc. Athens*, p. 576). Unter den Namen der Gefallenen, die unter der Palmettenbekronung des Grabmals eingegraben sind, findet sich auch der des Dexileos (*οἶδε ἐπὶ τῆς ἀνθήρανος ἐν Ἀορίῳ φύλαχος Ἀριστάρης Δεξιλέως, Ἐρδμήμος, κ. τ. λ.*). Die uns beschaffende Stele war also auf dem von seiner Familie errichteten Grab des jungen Reiters aufgestellt.

3) So auch der Keramik, wie eine weisse Lekythos des Louvre bezeugt, auf der eine ähnliche Gestalt sich findet. E. Pottier, *Monuments grecs*, Nr. 11—13, 1881—1884, pl. 3.

des grossen Jahrhunderts, zu dessen glücklichsten Schöpfungen es zählt

Im Kunstgewerbe hat der Einfluss des fünften Jahrhunderts eine dauerndere Spur hinterlassen als irgendwo sonst. Daher bereitet es eine gewisse Schwierigkeit, diejenigen kunstgewerblichen Erzeugnisse, welche den grossen Stil widerspiegeln, mit Sicherheit zu da-

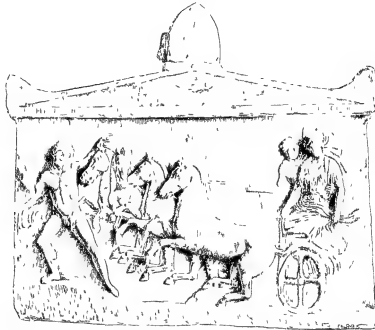


Fig. 90 Entführung der Braut durch Echelos.
Relief von der einen Seite eines Votivbildes für Hermes und die Nymphen (Athen)

turen. Zu den Weiken, die unserer Ansicht nach in die Zeit des Uebergangs gehören, zählt ein Votivbild für Hermes und die Nymphen, das zwischen Athen und dem Phaleron gefunden wurde¹⁾. Der Giebel und die Akroterien, die es bekronen, zeigen durch ihre Form, dass es mit der Dexileosstele gleichzeitig ist. Auf jeder Seite trägt der Stein eine Relieffdarstellung. Der Gegenstand der einen Seite widersteht einer sicheren Deutung. Links empfängt eine weibliche, mit kurzem Untergewand bekleidete Gestalt zwei bartige Männer, die an die Thalophoren des Parthenonfrieses erinnern und von denen der eine an der Stirn zwei Hörner trägt, die ihn als Flussgott, als Acheloos oder Kephusos, kennzeichnen. weiter-

1) Kavvadias, *Λεπτιμ* 1893, Taf. 9 und 10, S. 129 ff.

hin sieht man die gefällige Gruppe dieser Nymphen, die behaglich plaudernden jungen Mädchen gleichen. Der Parthenonfries ist für diese Darstellung so gut wie ausschliesslich maassgebend gewesen. Bei dem Relief auf der Rückseite desselben Votivsteins kommen schon andere Elemente in Betracht (Fig. 90). Beigesetzte Inschriften lassen über den Sinn des Dargestellten keinerlei Unklarheit bestehen. Der Mann auf dem Wagen ist Echelos, der Eponyme des Demos Echelida, und die Frau, die er entführt, ist Basile, die Mutter des Helios und der Selene, die von den Athenern mit der phrygischen Gottermutter identificirt wurde¹⁾. Hermes eilt als Laufer dem Wagen voran. Darüber kann kein Zweifel herrschen, das Compositionsverfahren gehört einer Kunstrichtung an, die sehr verschieden ist von der, welche noch am Parthenon in jenen Friespartien mit den Apobaten vorherrscht. Der Künstler begnügt sich nicht mehr damit, die Pferde nur im Profil und auf engen Raum zusammengedrängt darzustellen. Indem er die Bespannung schräg von der Seite zeigt, kann er die vier Pferdeleiber mehr entfalten und den einen Pferdekopf sogar aus dem Bild heraus sehen lassen. Schon gegen Ende des fünften Jahrhunderts machen sich die Stempelschneider der sicilischen Münzen dieselbe Anordnung bei jenen Viergespannen zu eigen, die auf den Münzen von Syrakus vorkommen²⁾. Offenbar machte die Plastik zu Beginn des vierten Jahrhunderts eine kleine Umwälzung durch³⁾. Aber so geringfügig auch die Auffindung einer neuen Darstellungsweise für galoppirende Viergespanne erscheinen mag, sie sollte nicht wieder verloren gehen, und wir werden späterhin beobachten können, mit wie grosser Sorgfalt die decorative Plastik an ihn festgehalten hat.

§ 2 DIE MONUMENTALE PLASTIK DIE SCULPTUREN VON DELOS UND EPIDAUROS.

Ausserhalb Attikas müssen wir uns umsehen, wenn wir über den Stand der decorativen Plastik zu Beginn des vierten Jahr-

1) Vgl. die von Kavvadias a. a. O., S. 139 citirten Schriftquellen und vor allem die von Diodorus Siculus (III, 58) berichtete Legende.

2) Dieselbe Compositionsweise befolgt auch das schon citirte Relief von Oropos. Vgl. Furtwängler, Sammlung Sabouroff, Taf. XXVI.

3) In seiner Untersuchung über die Reliefs von Lissabon, die eine neu-attische Wiederholung eines dem unseren entsprechenden Typus darstellen, hat Homolle (Bull. de corresp. hellén. XVI, 1892, p. 341) die richtige Beobachtung gemacht, dass das Vorbild dieser Reliefs dem vierten Jahrhundert angehören müsse.

hundertts uns belehren wollen. Aber damit soll nicht gesagt sein, dass wir Athen ganz aus dem Auge verlieren. Wenn unsere Untersuchung uns auf die Inseln und in den Peloponnes, nach Delos und Epidauros führt, so bleiben wir doch immer im Bann des attischen Einflusses, im besonderen für Delos, das so enge Bande mit Attika verknüpfen, braucht dies gar

nicht erst nachgewiesen zu werden. Die Nachgrabungen, die Homolle in Delos vorgenommen, haben nahe beim Apollotempel einen kleineren Tempel blossgelegt, der ohne Zweifel der Leto geweiht war. Vor seiner Ost- und Westfront lagen Bruchstücke decorativer Gruppen, die heute zum Theil im Centralmuseum von Athen wieder zusammengesetzt sind ¹⁾. Die Stelle, wo diese Sculpturen gefunden wurden, erlaubt, sie dem Apollotempel zuzuweisen, und Furtwängler hat gezeigt, dass sie Akroterien bildeten, mit denen die beiden Giebel des



Fig. 91. Koren entführt die Oreithyia.
Akroteriengruppe von einem Tempel auf Delos.
(Centralmuseum in Athen.)

¹⁾ Kavvadias, Catalog, Nr. 130—135. Die Hauptstücke sind durch Homolle veröffentlicht worden, vgl. Bull. de correspond. hellén. 1879, p. 515—526, pl. X, XI, XII. Vgl. Monuments grecs, 1878, p. 55.

Tempels bekrönt waren¹⁾ Von der Gruppe der Ostseite besitzt das Museum in Athen die zwei Hauptfiguren, den Boreas und die Oreithya, die von ihm entführt wird (Fig 91) Der Gott entfaltet zwei grosse Flügel, deren Verzäpfungslocher man noch unterscheiden kann, mit seinem linken Arm umfasst er die Oreithya, die er schon von der Erde emporgehoben hat, so dass sie hoch über das Haupt ihres Räubers mit dem ihuigen hinausragt Das kleine, rennende Pferd zu den Füssen des Boreas soll offenbar die Schnelligkeit des Windes versinnbildlichen, und die zwei Nebenfiguren, von denen noch Bruchstücke übrig sind, werden erschreckt fliehende Gespielinnen der Oreithya darstellen sollen So baut sich die ganze Gruppe in pyramidalen Zuspitzung auf, sie bekommt Halt durch die Grosse der ausgespannten Flügel und durch die wogende Fülle der Gewänder mit ihren tief gefurchten Falten Eine entsprechende Gruppe krönte die Ostfront Eos entführt in ihren Armen den jungen Kephalos, zu seinen Füssen ist der Hund Lailaps, der Gefährte des Knaben, und auf jeder Seite entfernen sich zwei Waldnymphen mit grossen Schritten²⁾ Trotz des verstümmelten Zustandes der Fragmente und der Abnutzung des Marmors erkennt man immer noch in der Boreasgruppe jenen grossen, markigen Stil, dem die Schule des Phidias zum Sieg verholfen hat Ausserdem ist der Gegenstand der Entführung Oreithyas einer attischen Legende entlehnt, und diese That-sachen berechtigen zu der Behauptung, dass der Tempel unter der athenischen Herrschaft errichtet worden sein muss Es fragt sich nun noch, wann? Bekanntlich führten die Ereignisse des Jahres 404 grosse Aenderungen in den Beziehungen zwischen Delos und Athen herbei Unmittelbar nach Aegospotamoi erlangte Delos seine Freiheit wieder und liess sich in die spartanische Symmachie aufnehmen, erst im Jahre 394, nach der Schlacht bei Knidos³⁾, kam es wieder unter die Botmässigkeit von Athen Ist nun der Tempel älter oder jünger als diese vorübergehende Unterbrechung der athe-

1) Furtwängler, *Aisch. Zeitung* 1882, S. 335 ff. Homolle, der sie anfangs als Giebelgruppen erklärt hatte, hat sich jetzt Furtwängler's Ansicht angeschlossen. Vgl. *Les travaux de l'Ecole française dans l'île de Délos*, 1889, p. 35.

2) Furtwängler (*Aisch. Zeitung* 1882, S. 338 f.) hat auf Grund eines eingehenden Studiums der Bruchstücke diese beiden Gruppen rekonstruiert.

3) Man kennt diesen Abschnitt der Geschichte von Delos dank wichtigen Inschriften, die von Homolle (*Bull. de corresp. hellén.* VI, p. 152 sqq.) gefunden und mit Commentar versehen worden sind.

nischen Hegemonie? Mit anderen Worten, gehören die uns beschäftigenden Bildhauer dem Ende des fünften Jahrhunderts oder dem Beginn des vierten an? Mehrere Gelehrte entscheiden sich für letztere Annahme und mochten die Erbauung des Tempels um das Jahr 425 ansetzen, da um die Zeit, wo die Athener Delos reinigten und die Apollofeste mit neuem Glanz ausstatteten¹⁾ Doch wenn wir auf die Composition der Gruppen sehen, dann müssen wir der Zeit nach 394 den Vorzug geben²⁾ wir werden später beobachten, dass die Zeitgenossen des Praxiteles auf die gleiche Weise Entführungsszenen darstellten und dass die Terracottabildner denselben Weg einschlugen Will man sich davon überzeugen, dass diese Anordnungsweise Glück gemacht und selbst beim Kunstgewerbe Anklang gefunden hat, so muss man nur mit den Akroterien von Delos gewisse Gruppen aus Tanagra vergleichen, wie diejenige, welche den Hades bei der Entführung der Proserpina zeigt³⁾ Aber dass die Akroterien von Delos einer noch späteren Epoche des vierten Jahrhunderts angehören sollten, davon können wir uns nicht überzeugen Ihre stilistischen Eigenheiten bekunden, dass der Einfluss der phidiasischen Schule noch nicht erloschen ist, nicht ohne Grund hat man die Oreithyia der Boeasgruppe mit der Nike des Pasionios verglichen Wir wissen nicht, ob der Urheber dieser Sculpturen ein Athener oder ein Künstler von den Inseln war Aber unwahrscheinlich ist es ja doch nicht, dass ein ionischer Bildhauer, ein Schüler der Attiker, schon kurz nach 394 diese ganz neue Anordnungsweise der Figuren erfand und als Giebelbekleidung diese Gruppen verwendete, deren kühner Wurf und triumphierende, unter dem Schlag der grossen, weit ausgespannten Flügel einsetzende Bewegung entschieden einen Fortschritt bedeutete

Während zu Delos lebhafte Thätigkeit herrschte und neue Gebäude im Tempelbezirk Apollo's sich erhoben, bekam auch das Asklepiosheiligthum zu Epidauros durch wichtige Arbeiten ein ganz verändertes Aussehen Seit die von Kavvadias geleiteten Ausgrabungen in den Jahren 1881 bis 1887 auf eine weite Fläche hin die

1) Furtwängler a. a. O. und in den Meisterwerken, S. 250 Lucy Mitchell, Hist. of anc. sculpture, p. 405 Murray, Greek sculpture, t. II, p. 217

2) Vgl. Homolle, Bull. de corresp. hellén. III, p. 526

3) R. Curtius, Zwei Giebelgruppen aus Tanagra, Berlin, 1878

Cultstätte von Epidauros¹⁾ frei gelegt haben, können wir uns eine genaue Vorstellung von dem Hieron machen, zu dem fromme Pilger aus allen Theilen von Hellas strömten, um Heilung und Gesundheit zu erlangen.

In der welligen Ebene, die von den Abhängen des Kynortion und Titthion und den grauen Hohennucken des Atachnaion maleisch umrahmt wird, drangte sich eine mächtige Gebäudegruppe um den Tempel des Gottes. Hatte man die dorischen Propylaen, durch die man den Bezirk betrat, hinter sich, so kam man zu einem Tempel der Artemis und weiterhin zu einem mit Statuen und Weihgeschenken angefüllten Gebäude, dann folgte der 24 m lange, 13 m breite Asklepiostempel, in dem die chryselephantine Statue, das Werk des Thrasymedes, sich erhob, in der Nahe stand der grosse Altar, umgeben von Kapellen, die der Hygieia, Aphrodite, Themis und dem Apollo Maleatas geweiht waren, westlich davon bewunderte man die Tholos des jüngeren Polyklet, jenes vornehme, kreisrunde Bauwerk, von dem schon die Rede war, sowie die Gemälde des Pausias, die seine Wände schmuckten, an der langen Nordmauer endlich bemerkte man einen 74 m langen, doppelten ionischen Saulengang; es war das Abaton, der heilige Raum, wo die Wunder der geheimnissvollen Heilungen sich abspielten. Wenn die Kranken sich gereinigt und durch Gebete in eine gehobene Stimmung versetzt hatten, so verbrachten sie hier eine heilige Nachtwache und erwarteten die Erscheinung des Gottes, in nachtllicher Stille, bei geschlossenen Thuren und ausgeloschten Lampen, vollzogen sich dann hier die Wundcuren, von denen die werthvollen in Epidauros gefundenen Votivsteine ein Langes und Breites zu erzählen wissen²⁾.

Von den vielen verschieden alten Gebäuden gehört der Tempel des Asklepios wohl gerade in die uns beschäftigende Zeit. Der Stil

1) Ein erster Bericht über die Ausgrabungen von Epidauros, zugleich mit einem Plan des Hierons von Dorpfeld und Kiersau, erschien in den *Πρατικά τῆς ἀρχ. Ἐραπείας*, 1883—1884. Vgl. auch Belger, *Philolog. Wochenschrift*, 27. October 1883, S. 1350. Furtwangler, ebenda 1888, S. 1484. Kavvadias hat die Ergebnisse derselben zuerst in der *Ἐφημερίς ἀρχαιολογική* 1884, S. 49, 1885, S. 41, und sodann in einem umfassenden Werk, *Fouilles d'Epidaure, par P. Cavvadias*, Athen, bei Vlastos, 1893, publicirt. Diehl hat eine interessante Darstellung dieser Entdeckungen in seinen *Excursions archéologiques en Grèce* gegeben. Besonders beachtenswerth ist auch die Reconstruction von Defrasse: *Epidaure, Restauration et description des principaux monuments du sanctuaire d'Asclépios*, par A. Defrasse et H. Lechat. Paris, 1895.

2) Vgl. Cavvadias, *Fouilles d'Epidaure*, I, p. 23 sqq., wo die französische Uebersetzung dieser Inschriften nach S. Reinach (*Revue arch.* 1884, II, p. 70. 1886. I. p. 264) abgedruckt ist.

in seinen Sculpturen lässt das schon vermuthen. Aber wir erfahren dies auch ausdrücklich durch eine lange Inschrift, welche über die Arbeiten, die unter des Architekten Theodotos Aufsicht am Tempel ausgeführt wurden, im Einzelnen Rechnung ablegt. Die Inschrift gehört ins erste Viertel des vierten Jahrhunderts, und die Erbauung des Tempels fand zwischen den Jahren 380 und 375 statt ¹⁾ Uebrigens ist dies nicht das einzige Interesse, das dieser epigraphische Text bietet. Er zeigt uns ein ganzes, mit dem Tempelschmuck beauftragtes Bildhauerpersonal an der Arbeit, wir lernen die Vertheilung der Arbeit, ja sogar das Honorar der Künstler kennen, wir bekommen unmittelbare Fühlung mit dem wirklichen Leben, das sich in der Geschichte der griechischen Kunst so oft unseren Blicken entzieht. Da liefert ein Bildhauer Timotheos für 900 Drachmen Skizzen oder Vorlagen (*τύποι*) ²⁾ es handelt sich wahrscheinlich um Modelle für die Giebelfiguren und Akroten, derselbe Künstler hat übrigens persönlich die Akroten an dem einen Giebel auch ausgeführt. Wir lernen ferner die Steinmetzen kennen, die nach den Entwürfen des Timotheos arbeiteten. Einer von ihnen, Hektoridas, empfängt 1400 Drachmen für die Statuen, die den einen Giebel füllen sollen und in Submission vergeben werden ³⁾ Ein anderer Künstler, dessen Name Theotimos (*Θεότιμος*) zu sein scheint, meißelt die Akroten der einen Front, während sich Timotheos die Ausführung der anderen vorbehält: er bezieht 2240 Drachmen. Ein anderer, Agathinos, muss für 2738 Drachmen irgend eine wichtige Arbeit ausführen. Pasi- themus dagegen, der nur 12 Drachmen empfängt, ist nur ein einfacher Arbeiter ⁴⁾ Wir erkennen daraus deutlich, dass die Sculpturen eines Tempels ein Sammelwerk darstellen, an dem viele Hände sich betheiligen. Während aber die ausführenden Künstler in Epidauros für uns nur dunkle Namen sind, steht es anders mit dem Meister, der die Entwürfe schuf. Dieser Timotheos ist zweifellos derselbe Künstler, von dem man in Rom eine in den Tempel des palatinischen Apollo verpflanzte Artemisstatue zeigte ⁵⁾, derselbe, der

1) Kavvadias, *Fouilles d'Épidaure* I, p. 78. Fouart, *Bull. de corresp. hellén.* XIV, 1890, p. 589—594.

2) *Τιμόθεος ἔλετο τύπους ἑργασασθαι*, Zeile 36—37, vgl. Zeile 90—91.

3) *Ἑκτορίδης[ι] ἐργασίαν τὰς ἀτέρας κεφαλῆς*, Zeile 111—112.

4) Zeile 97—98, 102—103, 302. Theoxenidas, dem Fouart die Statuen des einen Giebels zuweist, ist kein Bildhauer, sondern nur ein Bildgießer (*ἑργιστὴς*).

5) Plinius, *Nat. Hist.* 36, 32.

mit Skopas, Bityxis und Leochaïes am Mausoleum arbeitete, auch eine Statue des Asklepios in Tiozen trug seine Unterschrift, feiner Athletenstatuen, Jäger, Opfepriester¹⁾ Man fragt sich, ob dieser Künstler, den die Verwalter des Tempels nach Argos beriefen, ein Attiker war Wir erfahren nichts über seine Herkunft, und doch hat diese Annahme viel für sich, zumal wenn man bedenkt, dass von 397 bis 395 Athen mit Argos und Korinth im Kampf gegen Sparta verbündet gewesen war

Die im Centralmuseum zu Athen vereinigten Marmortrommer gestatten nicht, die Giebel von Epidauros vollständig wieder zusammenzusetzen²⁾ Die aus pentelischem Marmor gemeisselten Statuen sind unter Lebensgrösse, sie haben sehr gelitten und zeigen hier und da Brandspuren, als sei der Tempel durch eine Feuersbrunst zu Grunde gegangen Nur vermuthungsweise kann man in den Fragmenten der Ostfront eine Kentauiromachie erkennen³⁾ Die viel wichtigeren Buchstücke des Westgiebels, die etwa zwölf verschiedenen Figuren angehören, sind zum Theil sehr verstümmelt Da ist eine an der Kehle verwundete Amazone, die ganz erschöpft von ihrem Pferd herabgeleitet, eine andere, die auf ihre Kniee gesunken ist, das schöne Haupt eines Sterbenden, ein Pferdekopf legen die Vermuthung nahe, dass hier ein Kampf zwischen Griechen und Amazonen dargestellt war Das Hauptstück ist die Mittelfigur, eine Amazone zu Pferd, die den rechten Arm hoch hebt, um mit Lanze oder Axt ihren Gegner zu treffen (Fig 92)⁴⁾ Auf den ersten Blick erkennt man ein der attischen Plastik gelaufenes Thema gerade so sitzt der Dexileos des Kerameikos zu Pferde, und diese schöne Bewegung des sich baumenden Thieres bezeugt etwas wie Verwandtschaft zwischen den beiden Werken Auch die feine, kraftvolle Ausführung macht dem Steinmetzen, der sie gemeisselt, alle Ehre,

1) Pausanias II, 32, 4. Phnius, Nat Hist 34, 91 Winter schlägt vor, ihm eine Leda mit dem Schwan zuzuschreiben, von der die beste Wiederholung sich auf dem Capitol befindet Athen Mittheil XIX, 1894, S 157, Taf VI

2) Die Fragmente sind beschrieben bei Kavvadias, Catalog, Nr 136—158 'Ερημ ἀγγ, 1884, Taf 3f Fouilles d'Épidaure, pl VIII, XI, p 19—21 Defrasse und Lechat (Épidaure, p. 62—78) haben vortreffliche Abbildungen davon gegeben

3) Hierher gehört der Kopf eines bärtigen Mannes, den ein Gegner an den Haaren erfasst Kavvadias, Fouilles, pl VIII, Fig 13 Defrasse et Lechat a a O, p 71, fig 11.

4) Fouilles d'Épidaure, pl VIII, fig 1 Brunn, Denkmäler, Nr 20 Defrasse et Lechat, Épidaure, p 64—65 Die Statue ist in ihrem augenblicklichen Zustand etwa 0,80 cm hoch

er hat die Falten des Untergewands geschmeidig wiedergegeben und die Flanken des Pferdes, seine mächtige Brust und seinen Bauch mit den vorquellenden Adern liebevoll und kräftig modelliert



Fig. 92 Kumpfende Amazone Mittelfigur des Westgiebels am Asklepeion zu Epidaurios (Athen, Centralmuseum)

Wenn man aus den Summen, die den Bildhauern für die Akroterien bezahlt wurden, einen Schluss ziehen darf, so waren dies nicht einfache Ornamente, sondern richtige Statuen. Wie in Delos so hatte auch der Architekt von Epidaurios sich für Gruppen oder Figuren als Giebelbekronung entschieden, und gewiss sind die zwei in der Nähe des Tempels gefundenen Nereidenstatuen den Eckakroterien zuzuweisen¹⁾. Die Form der Postamente, die lang und

¹⁾ *Εργαστήριον ἀρχ.*, 1884, Taf. 3, fig. 2, 3, 3^a. Fouilles d'Epidauri, pl. VIII, Nr. 2, 3, 3^a, pl. XI, 16, 17. Kavvachas erkennt darin mit Recht Akroterienfiguren (p. 21, 88), aber unmöglich

schmal sein mussten, die sorgfältige Bearbeitung der Rückseite, bestärken uns in dieser Vermuthung schliesslich liefert uns die symmetrische Haltung der beiden Figuren, von denen die eine nach rechts, die andere nach links gewandt ist, noch ein weiteres Argument Jede von ihnen sitzt auf einem Pferd, dessen Hinterbeine



Fig 93 Nereide Linkes Akroterion von der Westfront des Asklepieion in Epidauros
(Athen, Centralmuseum)

ins Meer einzutauchen scheinen Die zur Rechten ist mit einem langen, ungegurteten Gewand bekleidet, das einen Theil des Halses unbedeckt lässt Die zur Linken trägt einen Chiton, dessen Ueber-schlag unter den Achselhöhlen durch kleine Bänder zusammen ge-schnürt ist, so dass an jedem Arm etwas wie ein kurzer Aermel entsteht (Fig 93) ¹⁾ Wir tragen übrigens Bedenken, in diesen beiden

kann man glauben, dass diese Figuren zusammen mit einer dritten das Akroterion des Firstes ge-bildet hatten Defrasse (a a O, pl III, p 73) setzt sie mit Recht an die Giebelecken

¹⁾ Diese Figur ist abgebildet bei Brunn, Denkmäler, Nr 19 Vgl Defrasse et Lechat a O, p 74 sq

Statuen eine Arbeit des Timotheos selbst zu erkennen, wenn die Composition auch ganz anmuthig ist, so verrieth doch die mehrfach harte und flaeue Ausfuehrung mehr die Hand eines Handwerkers

Das Akroterion fur die Giebelmitte bildete ohne Zweifel eine Statue, von der jetzt nur noch ein Bruchstuck vorhanden ist, trotz der Verstummelung erkennt man, dass die Figur von grossartig kuhner Bewegung war. Es war eine Nike, in der Rechten trug sie einen grossen Vogel, vielleicht einen Hahn, ihr linker Arm war erhoben, um einen Zipfel ihres Gewandes festzuhalten¹⁾ So kann man also leicht den ganzen bildnerischen Schmuck der Giebelbekronung wieder herstellen: auf den beiden Giebelecken die symmetrischen Gestalten der Nereiden, in der Mitte die stolz sich abhebende Silhouette der Siegesgottin, wie sie die Luft mit ihren grossen, weit ausgespannten Flugeln schlagt.

Die Ausgrabungen haben auch noch andere, interessante Marmorstatuetten zu Tage gefordert, so z. B. drei Siegesgöttinnen in halber Lebensgrosse, die nicht weit vom Tempel der Artemis gefunden wurden²⁾ Diese kleinen Statuen bildeten die Akroterien an den Giebeln dieses Tempels, sie sind also gleichzeitig mit den Sculpturen am Asklepieion, da der Artemistempel aus derselben Epoche stammt. Ohne geradezu Werke des grossen Stils zu sein,



Fig. 94 Siegesgottin. Akroterion vom Artemision in Epidauros (Athen, Centralmuseum)

1) Fouilles d'Épidaure, pl. XI, fig. 12. Deffosse et Lechat, Épidaure, p. 77.

2) Kavvadrus, Catalog, Nr. 159—161. Fouilles d'Épidaure, pl. IX, fig. 15, 16—17 et Lechat, Épidaure, p. 168 sq.

bieten diese Niken vom Artemision immerhin ein gewisses Interesse. Denn sie zeigen uns die Nike des Paionios in verjungerter Auflage. Ein Bein tritt aus dem halb geöffneten Chiton heraus, eine mächtige Faltenmasse verbindet die Gestalt mit der Basis, die Göttin hielt irgend ein Attribut, eine Palme oder einen Kranz. Eine von den drei Statuetten ist noch im Besitz ihres Kopfes, und dieser Kopf ist reizend durch seine schlichte Frisur, seine welligen Haarstrahlen,

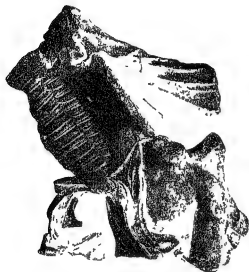


Fig 95 Niketorso, in Epidauros gefunden
(Athen, Centralmuseum)

die sich weich um die Schläfen legen (Fig 94). Endlich verdient auch noch eine andere verstümmelte Statue Erwähnung, weil sie von einem merkwürdigen Streben nach complicirten Motiven Zeugniß ablegt¹⁾. Es ist wieder eine Nike, aber sie hat nicht die maassvolle Bewegung der Siegesgöttinnen am Artemision, die sich in regelrechtem, ruhigem Flug erheben. Gerade wie wenn der Künstler nach Schwierigkeiten ordentlich gesucht hatte, brachte er zwischen den beiden Flügeln den flattern-

den Mantel an, wie ein Segel breitet sich dieser aus und wird auf der Brust in gekunstelten Falten zusammengefaßt (Fig 95). Vielleicht gehörte diese Statue nicht zum architektonischen Schmuck, jedenfalls scheint sie etwas junger zu sein als die Statuetten am Artemision.

Wenn, wie man zu glauben berechtigt ist, die Sculpturen von Epidauros von der attischen Kunst abhängig sind, so liefern sie uns einen weithvollen Beweis für den Einfluss, den die Kunst Athens gewonnen hat. Ausserdem füllen sie eine empfindliche Lucke aus, denn nun können wir ohne Unterbrechung die Entwicklung ver-

1) Fouilles d'Epidaure, pl. XI, fig. 19

folgen, welche der Stil von den Reliefs am Niketempel bis zu den Sculpturen des Mausoleums genommen hat. Als Werke der Uebergangszeit erinnern diese Marmorgebilde noch in mehr als einer Hinsicht an den grossen attischen Stil, nur dass der Hang nach gekunstelten Motiven stetig im Wachsen ist, gerade das ist aber, wie wir sahen, das Kennzeichen der in Frage stehenden Periode.

§ 3 DIE MONUMENTALE PLASTIK IN KLEINASIEN

Die Geschichte der Kunstschulen auf den Inseln und in Ionien entzieht sich gegen Ende des fünften und zu Anfang des vierten Jahrhunderts unserer Kenntniss, aber mit Unrecht wurden wir daraus folgen, dass ihre Thätigkeit aufgehört habe. Mehrere Meister, die wir bei den Attikern aufgezählt haben, sind in Wahrheit Ionier gewesen. So stammt Kresilas von Kreta, Agorakritos, der Lieblingsschüler des Phidias, von Paros, und bald nachher sollte eben diese Insel durch Skopas, einen der grössten Meister des vierten Jahrhunderts, berühmt werden. Wenn wir nicht erfahren, wie diese Schulen in der Heimath sich bethätigten, so kommt dies daher, dass die Meister von den Inseln und aus Ionien nach dem griechischen Festland gelockt werden, wo sich ihnen ein grosserer Wirkungskreis aufthut. Die einen gehen nach Athen, andere, wie Parionios von Mende, arbeiten bei Olympia. Der Urheber der Nike, von der im ersten Bande die Rede war¹⁾, muss in der That der ionischen Schule zugerechnet werden. Sein malerischer Stil, sein kühner Schwung, seine auf den Effect abzielende Ausführung bekunden ohne Zweifel einen Meister, der mit der attischen Kunst vertraut ist, aber noch die glänzende und flotte Maché sich bewahrt hat, die den ionischen Kunstlern eigen ist.

Jenseits der Inseln des Archipelagus, in Kleinasien, fand der attische Einfluss einen durchaus vorbereiteten Boden. Zwischen Athen und den ionischen Ländern bestanden sehr alte Beziehungen, und es ist nur in der Ordnung, wenn Attika, das von dort so viele Anregungen empfangen hatte, nun seinerseits den griechischen Städten des Ostens Bewunderung für seine Maler und Bildhauer abnothigte. Wir können die Entwicklung, welche durch eine Art von Rückschlag den Stil der grossen attischen Werke nach Kleinasien hinein

1) Vgl. Band I, S. 481—483.

schmal sein mussten, die sorgfältige Bearbeitung der Rückseite, bestärken uns in dieser Vermuthung. schliesslich heftet uns die symmetrische Haltung der beiden Figuren, von denen die eine nach rechts, die andere nach links gewandt ist, noch ein weiteres Argument. Jede von ihnen sitzt auf einem Pferd, dessen Hinterbeine



Fig 93 Nereide Linkes Akroterion von der Westfront des Asklepieion in Epidauros
(Athen, Centralmuseum)

ins Meer einzutauchen scheinen. Die zur Rechten ist mit einem langen, ungegürteten Gewand bekleidet, das einen Theil des Halses unbedeckt lässt. Die zur Linken trägt einen Chiton, dessen Ueberschlag unter den Achselhöhlen durch kleine Bänder zusammen geschnürt ist, so dass an jedem Arm etwas wie ein kurzer Aermel entsteht (Fig 93)¹⁾. Wir tragen übrigens Bedenken, in diesen beiden

kann man glauben, dass diese Figuren zusammen mit einer dritten das Akroterion des Firstes gebildet hätten. Defrasse (a. a. O., pl. III, p. 73) setzt sie mit Recht an die Giebelecken.

¹⁾ Diese Figur ist abgebildet bei Brunn, Denkmale, Nr. 19. Vgl. Defrasse et Lechat a. a. O., p. 74 sq.

Statuen eine Arbeit des Timotheos selbst zu erkennen, wenn die Composition auch ganz anmuthig ist, so verrath doch die mehrfach harte und flauere Ausführung mehr die Hand eines Handweikers.

Das Akroterion für die Giebelmitte bildete ohne Zweifel eine Statue, von der jetzt nur noch ein Bruchstück vorhanden ist, trotz der Verstümmelung erkennt man, dass die Figur von grossartig kühner Bewegung war. Es war eine Nike, in der Rechten trug sie einen grossen Vogel, vielleicht einen Hahn, ihr linker Arm war erhoben, um einen Zipfel ihres Gewandes festzuhalten¹⁾. So kann man also leicht den ganzen bildnerischen Schmuck der Giebelbekrönung wieder herstellen auf den beiden Giebelecken die symmetrischen Gestalten der Nereiden, in der Mitte die stolz sich abhebende Silhouette der Siegesgöttin, wie sie die Luft mit ihren grossen, weit ausgepannten Flügeln schlägt.

Die Ausgrabungen haben auch noch andere, interessante Marmorstatuetten zu Tage gefördert, so z. B. drei Siegesgöttinnen in halber Lebensgrösse, die nicht weit vom Tempel der Artemis gefunden wurden²⁾. Diese kleinen Statuen bildeten die Akroterien an den Giebeln dieses Tempels, sie sind also gleichzeitig mit den Sculpturen am Asklepieion, da der Artemistempel aus derselben Epoche stammt. Ohne geradezu Werke des grossen Stils zu sein,



Fig. 94 Siegesgöttin Akroterion vom Artemision in Epidauros (Athen, Centralmuseum)

1) Fouilles d'Epidaure, pl. XI, fig. 12. Defrasse et Lechat, Epidaure, p. 77.

2) Kavvadias, Catalog, No. 159—161. Fouilles d'Epidaure, pl. IX, fig. 15, 16—17. Defrasse et Lechat, Epidaure, p. 168 sq.

bieten diese Niken vom Artemision immerhin ein gewisses Interesse. Denn sie zeigen uns die Nike des Paionios in verjüngter Auflage. Ein Bein tritt aus dem halb geöffneten Chiton heraus, eine mächtige Faltenmasse verbindet die Gestalt mit der Basis, die Göttin hielt zudem ein Attribut, eine Palme oder einen Kranz. Eine von den drei Statuetten ist noch im Besitz ihres Kopfes, und dieser Kopf ist reizend durch seine schlichte Form, seine welligen Haarstrahlen,



Fig 95 Niketorso, in Epidauros gefunden
(Athen, Centralmuseum)

die sich weich um die Schläfen legen (Fig 94). Endlich verdient auch noch eine andere verstümmelte Statue Erwähnung, weil sie von einem merkwürdigen Streben nach complicirten Motiven Zeugniß ablegt¹⁾. Es ist wieder eine Nike, aber sie hat nicht die maassvolle Bewegung der Siegesgöttinnen am Artemision, die sich in regelrechtem, ruhigem Flug erheben. Gerade wie wenn der Künstler nach Schwierigkeiten ordentlich gesucht hatte, brachte er zwischen den beiden Flügeln den flatternden Mantel an, wie ein Segel breitet sich dieser aus und wird auf der Brust in gekunstelten Falten zusammengefaßt (Fig 95). Vielleicht gehörte diese Statue nicht zum architektonischen Schmuck, jedenfalls scheint sie etwas jünger zu sein als die Statuetten am Artemision.

Wenn, wie man zu glauben berechtigt ist, die Sculpturen von Epidauros von der attischen Kunst abhängig sind, so liefern sie uns einen werthvollen Beweis für den Einfluss, den die Kunst Athens gewonnen hat. Ausserdem füllen sie eine empfindliche Lücke aus, denn nun können wir ohne Unterbrechung die Entwicklung ver-

1) Fouilles d'Épidaure, pl. XI, fig. 19

folgen, welche der Stil von den Reliefs am Niketempel bis zu den Sculpturen des Mausoleums genommen hat. Als Werke der Uebergangszeit einnein diese Marmorgebilde noch in mehr als einer Hinsicht an den grossen attischen Stil, nur dass der Hang nach gekunstelten Motiven stetig im Wachsen ist, gerade das ist aber, wie wir sahen, das Kennzeichen der in Frage stehenden Periode.

§ 3 DIE MONUMENTALE PLASTIK IN KLEINASIEN

Die Geschichte der Kunstschulen auf den Inseln und in Ionien entzieht sich gegen Ende des funften und zu Anfang des vierten Jahrhunderts unserer Kenntniss, aber mit Unrecht wurden wir daraus folgern, dass ihre Thatigkeit aufgehört habe. Mehrere Meister, die wir bei den Attikern aufgezählt haben, sind in Wahrheit Inselgriechen. So stammt Kresilas von Kreta, Agorakritos, der Lieblingsschüler des Phidias, von Paros, und bald nachher sollte eben diese Insel durch Skopas, einen der grössten Meister des vierten Jahrhunderts, berühmt werden. Wenn wir nicht erfahren, wie diese Schulen in der Heimath sich bethätigen, so kommt dies daher, dass die Meister von den Inseln und aus Ionien nach dem griechischen Festland gelockt werden, wo sich ihnen ein grösserer Wirkungskreis aufthut. Die einen gehen nach Athen, andere, wie Paionios von Mende, arbeiten für Olympia. Der Urheber der Nike, von der im ersten Bande die Rede war¹⁾, muss in der That der ionischen Schule zugerechnet werden. Sein malerischer Stil, sein kühner Schwung, seine auf den Effect abzielende Ausführung bekunden ohne Zweifel einen Meister, der mit der attischen Kunst vertraut ist, aber noch die glänzende und flotte Maché sich bewahrt hat, die den ionischen Kunstleuten eigen ist.

Jenseits der Inseln des Archipelagus, in Kleinasien, fand der attische Einfluss einen durchaus vorbereiteten Boden. Zwischen Athen und den ionischen Landen bestanden sehr alte Beziehungen, und es ist nur in der Ordnung, wenn Attika, das von dort so viele Anregungen empfangen hatte, nun seinerseits den griechischen Städten des Ostens Bewunderung für seine Maler und Bildhauer abnothigte. Wir können die Entwicklung, welche durch eine Art von Rückschlag den Stil der grossen attischen Werke nach Kleinasien hinein

1) Vgl. Band I, S. 481—483.

trägt, nicht in ihren einzelnen Etappen verfolgen Aber wir sehen das Ergebniss dieser Entwicklung, und zwar ganz besonders in Lykien, einem Lande, das stets gewissermaassen eine Provinz der ionischen Kunst geblieben ist Das Wenige, was wir von der lykischen Geschichte im fünften Jahrhundert wissen, macht es uns erst recht begreiflich, dass attische Einflüsse dort eindringen konnten Gegen 466 hatten sich die Lykier von den Persern frei gemacht und waren dem attisch-delischen Bunde beigetreten, noch im Jahre 446 zahlen sie zu den Volksstämmen, die an Athen den „karischen Tribut“ (*Karikós phóros*) entrichten¹⁾ Wenn gegen 440 die lykischen Dynasten sich aufs Neue der Hoheit Persiens unterwerfen, so behalten sie doch nichts desto weniger eine Vorliebe für griechische Kunst, und die Sculpturen, mit denen sie ihre Prunkgräber schmücken, werden uns wie ein Abglanz von den Schöpfungen Polygnot's und Mikon's anmuthen

Die lykische Stadt Trysa ist fast nur durch die Ruinen bekannt, die ihre Stelle bezeichnen, heute liegt dort das Dorf Gjolbaschi, auf einem Hochplateau, welches sich zwischen dem Meer und dem Flusse Myros hinzieht Gegen Ende des fünften Jahrhunderts war es die Residenz eines einheimischen Dynasten, einer gewichtigen Persönlichkeit, wenn man von seinem Grab, das mit grossen Kosten auf einer Felseinebnung in geringer Entfernung von der Stadt erbaut war, auf ihn schliessen darf Seit 1841 war durch Schonborn die Aufmerksamkeit der Reisenden darauf gelenkt worden, dann hat eine österreichische Expedition unter der Führung von Benndorf und Niemann zweimal, 1881 und 1882/83, die Stätte aufgesucht und ist reichlich für ihre Mühen entschädigt worden die reiche Sammlung von Basreliefs, die vom Heroon in Gjolbaschi ins Wiener Museum überführt worden ist, hat sich rasch einen angesehenen Platz in der Geschichte der griechischen Plastik errungen²⁾ Das Denkmal bestand aus einer Umfassungsmauer, die ein unregelmässiges Rechteck einschloss, auf den Schmalseiten war die Mauer

1) Vgl. E. Babelon, Catalogue des monnaies grecques de la Bibli. nat. Les Perses Achéménides, Introd., p. XCIIIsqq. [Heuber, Gesch. der Lykier, S. 99f.]

2) Vgl. über diese Sculpturen die statische Monographie Das Heroon von Gjolbaschi-Trysa von Otto Benndorf und Georg Niemann, Wien, 1889, 1. Band Folio mit einem Atlas von 34 Tafeln Ferner G. Hirschfeld, Berliner Phil. Wochenschrift, 1889, S. 1421, 1453, 1891, S. 1004. S. Reinach, Gazette des Beaux-Arts, t. VIII, 1. Oct. und 1. Dec. 1892. Noack, Athen Mittheil. XVIII, S. 304—332.

ungefähr 19, auf den Langseiten 24 bis 25 Meter lang. In der Mitte der Südostseite, von der Stadt her, führte ein Thor in die Anlage (Fig 96), der unsymmetrisch aufgestellte Sarkophag erhob sich nahe der Nordostecke der Umfassungsmauer, daran waren in der Südostecke bescheidene Anbauten für die Wachter, sowie Hallen angelehnt, wo man die Gedächtnissfeierlichkeiten abhielt¹⁾ Mit dem bildnerischen Schmuck war öfentlich Verschwendung getrieben. Auf der Innenseite der Mauer waren die beiden obersten Quader-



Fig 96 Das Heroon von Irysa Die südliche Mauer mit dem Eingangsthor

reihen mit einem Bildeifries überzogen. Das Material, ein einheimischer, grauer, etwas hockeriger Stein, setzte die Anwendung der Polychromie voraus, wenn man die nothgedungen etwas oberflächliche Modellirung der Figuren wirkungsvoll machen wollte. Die Südwand mit dem Eingangsthor zeigte auch an ihrer Aussenseite diesen plastischen Schmuck. So ergab sich ein Fries von ungefähr 108 Meter Länge, und wenn man bedenkt, dass dieser Fries aus zwei über einander angebrachten Streifen bestand, die zusammen 0,94 bis 1,21 m hoch waren, so ergibt sich daraus, dass uns das Alterthum nur wenige dekorative Werke hinterlassen hat, die sich an Umfang mit diesem vergleichen liessen.

1) Eine Reconstruction des Heroons von verschiedenen Seiten aus bieten die Tafeln 1 und 3 des angeführten Werkes von Benndorf und Niemann.

Einen etwas einheimischen Geschmack verrath nur die aussere und innere Thorumrahmung¹⁾ Nach aussen ist namlich der Thursturz mit vier Vordertheilen (*προτομαί*) von geflügelten Stieren geschmückt sie springen weit über die Mauerflucht vor und sind durch Rosetten und ein Gorgoneion von einander getrennt, sie erinnern entschieden an die Saulencapitale von Persepolis Vier kleine Reliefbilder unter diesen Stieren stellen die Mitglieder der Dynastenfamilie in sitzender Haltung dar Auf der Innenseite desselben Thursturzes erkennt man ein ganzes Orchester grotesker Musicanten und mitten darunter ein missgestaltetes Wesen mit dickem Bauch und kurzen Beinen, ganz nach Art des agyptischen Gottes Bes (Fig 97) Allem Anscheine nach sollen diese acht Personen phoenicische Kabiren sein, jedenfalls muss das Vorbild für diese Darstellung in der orientalischen Welt gesucht werden Auf den Thursturpfosten dagegen erblickt man jederseits einen zierlichen Tänzer mit dem Kalathos auf dem Haupt, er dreht sich im Tanze und bringt dabei die Falten seines weiten Chitons in flatternde Bewegung Offenbar soll damit auf die Leichentänze angespielt werden, die wir weiterhin ausführlich gezeigt bekommen Links vom Thor befinden sich zwei Reliefbilder, die vom übrigen Fries sich bestimmt unterscheiden dargestellt ist der lykische Fürst auf seinem Wagen und Belleiophon im Kampf gegen die Chimaira Letzterer erscheint gleichsam als Wappenbild des in dem Heroon beigesetzten Herrschers, zweifellos führte dieser den Ursprung seiner Familie in stolzem Selbstgefühl auf jenen lykischen Helden zurück, dessen Sohne vor Troja kämpften

Man erwarte von uns keine Beschreibung des Frieses in seinen Einzelheiten In einem leichten, flotten, sich überall gleichen Stile ausgeführt, enthält er keinerlei Partien, welche die Aufmerksamkeit in besonderem Grade fesseln konnten oder die Hand eines Meisters verrathen Das Interesse lenkt sich vor Allem den Vorbildern zu, die den Künstler leiteten Wir wollen uns daher bescheiden, die dargestellten Gegenstände einfach aufzuzählen und nur, wo sich nützliche Vergleiche aufdrängen, etwas länger verweilen Der Fries zerfällt in folgende Abschnitte²⁾

1) Vgl das Heroon von Gjolbaschi Trysa, Taf VI

2) Vgl die Tafeln XXV—XXVI und XXVII—XXVIII in dem angeführten Werke von Benndorf und Niemann

1 Sudwand, Aussenseite Rechts vom Thor die Sieben gegen Theben, darunter Kampf der Griechen und Trojaner zwischen Stadt und Schiffslager Links vom Thor ein Streit zwischen Griechen und Amazonen, und auf dem unteren Streifen eine Kentauiromachie

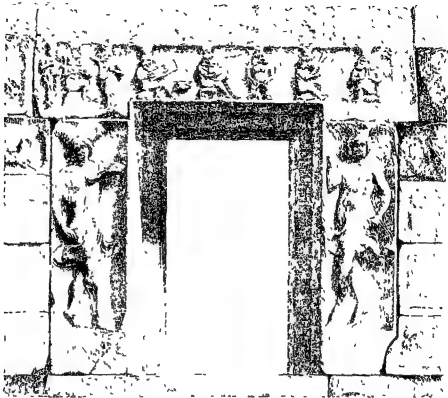


Fig 97 Thor des Heroons von Trisa, Innenseite
(Benndorf und Niemann s a O, Taf VI)

Auf der Innenseite der Sudwand ist rechts der Freiermord und darunter die Kalydonische Eberjagd dargestellt Links erblickt man ein Gelage Auf dem unteren Streifen tragen Diener Platten auf oder halten Becher an die Oeffnung eines vollen Weinschlauchs Weiterhin folgt eine der merkwürdigsten Szenen des ganzen Frieses Knaben und Mädchen, die beim Klang der Doppelflöte tanzen Die Mädchen tanzen zwei und zwei, indem sie sich bald auf einander zu bewegen, bald sich um sich selbst drehen, wobei sich ihr Gewand in spiralförmige Falten legt (Fig 98)

2 Ostwand Ueber beide Streifen, doch sehr verstümmelt

und mit grossen Lücken, sind folgende Scenen vertheilt: eine Kentaurenomachie, die Thaten des Theseus, ein Gelage.

3 Nordwand Von links nach rechts auf beiden Streifen die Entführung der Leukippiden durch die Dioskuren, weiterhin eine Jagdscene und darunter ein Kampf zwischen Lapithen und Kentauren.

4 Die Westwand enthält eine grosse, nach Art eines Triptychon in drei Theile zerfallende Darstellung: links Kampf zwischen den griechischen Schiffen und den Mauern von Troja, in der Mitte, die Einnahme dieser Stadt, rechts Achill und die Griechen im Kampf gegen die Amazonen.



Fig. 98 Fragment vom Fries des Heroons von Tyrsa, Südwand, Innenseite, östliche Hälfte (Benndorf und Niemann a. a. O., Taf. XX)

Wir haben die von Benndorf vorgeschlagenen Benennungen, die dieser Forscher auf Grund der sorgfältigsten Einzelstudien aufgestellt hat, uns zu eigen gemacht. Das Hauptergebniss seiner Forschung ist, dass die Friesen am Heroon zu Tyrsa unter dem Einfluss der grossen, uns für immer verlorenen Compositionen Polygnot's, Mikon's und ihrer Nachfolger entstanden sein müssen, diese in Stein gemeisselten Gemälde sind gleichsam eine Uebersetzung der attisch-ionischen Fresken des fünften Jahrhunderts in den Reliefstil. Um vom Bekannten zum Unbekannten, von sicheren Vergleichspunkten zu blossen Muthmaassungen vorzurücken, so ist zunächst bei dem Freiemord auf der Innenseite der Südwand zu verweilen (Fig. 99, A)¹⁾. Das Bild illustriert den 22. Sang der Odyssee. Da sieht man zunächst Penelope im Frauengemach neben einer grossen Kline stehen, bekleidet wie die Athenerinnen am Parthenon, in der Haltung an die Eurydike des Orpheusreliefs erinnernd. Vor ihr

1) Vgl. Das Heroon von Gjolbaschi-Tyrsa, S. 96—105, Taf. VII und VIII, A 1, A 6.

stehen die treu gebliebenen Dienerinnen, die aber, welche davon eilt, soll offenbar die Melantho sein, die sich durch die Feier hatte gewinnen lassen Odysseus, der drohend in der einen Hand das Schweit, in der andern eine Fackel halt, eilt nach dem Mannesaal. Es folgt nun die Mordscene. Durch die halb geöffnete Thür, hinter der ein kleiner Sklave sich zitternd verbirgt, stürmen Odysseus und Telemach herein, der eine ist mit dem Bogen, der andere mit dem Schweit bewaffnet, und so bilden sie zusammen eine Gruppe, welche an die Tyrannenmörder Antenor's erinnert. Die Freier sind auf acht Ruhebetten gelagert, theils hat sie der Pfeil des Odysseus schon ereilt, theils decken sie sich erschreckt mit ihren Manteln oder mit Tischen und Polstern. Vergleicht man die Schilderung der Odyssee, so erkennt man sofort in dem Freier auf der vordersten Kline den Eurymachos, den einzigen, der den Muth besaß um Gnade zu flehen. Der zum Tode getroffene Jungling, dessen Hand der am Fuß der Lagerstatt liegende Becher entfallen ist, soll Antinoos sein.



Fig. 99 A, B. Fries von Heron von Fyssa, Sultand, Ikonische (Berndorf und Niebuhr a. O., Taf. VI.)

Dieser trachtete jetzt das schöne Gefäss zu erheben,
 Golden und zweigeohüt, und schon in den Händen bewegt' er's
 Aber Odysseus schnellte den Pfeil ihm grad' in die Gugel,
 Dass aus dem zarten Genick die eiserne Spitze hevoidiang
 Nieder sank er zur Seit', und der Hand entstürzte der Becher,
 Schnell dem Erschossenen fuhr ein dicker Strahl aus der Nase,
 Dunkelen Menschenbluts 1)

Diese Mordscene finden wir, zwar abgekürzt, aber überraschend ähnlich, auch auf einer attischen Vase²⁾ des fünften Jahrhunderts abgebildet, und zweifellos war das Vorbild für den Vasenmaler wie für den Bildhauer am Heroon jener Freiermord, den Polygnot im Pronaos des Tempels der Athena Areia in Plataea gemalt hatte³⁾

Schwieriger ist es, die Vorlage für die Kalydonische Eberjagd (Fig. 99 B)⁴⁾ nachzuweisen, eine Composition voll Bewegung und Leben, reich an malerischen und geistvollen Einzelheiten. Man betrachte nur die Jäger, die ihren verwundeten Genossen wegführen, oder den Mann, der Wasser aus dem Brunnen heraufzieht, um dessen Wunden abzuspuhen. Die Gruppe mit dem Verwundeten, den ein Jäger stützt, findet sich in Phigalia wieder, und schon dieser eine Umstand deutet auf Entlehnung von irgend einem attischen Werk. Vielleicht schöpfte der Bildhauer aus verschiedenen Quellen, vielleicht erinnerte er sich auch an ein Fieskogemalde, das Aristophon, ein Bruder Polygnot's, in Samos gemalt hatte. Es stellte einen sehr ähnlichen Gegenstand dar, nämlich den Argonauten Ankaos, den ein Eber verwundet hatte⁵⁾

Unter den Szenen, welche die Sudmauer auf ihrer Aussenseite schmücken, befinden sich zwei, der Amazonenkampf und die Kentauromachie, welche so zu sagen in der monumentalen Plastik classisch sind⁶⁾. Wie viele Motive waren schon von dem Fiesko, das Mikon am Theseion gemalt hatte, in die attische Plastik übergegangen! Die Gruppe mit Kameus und den beiden Kentauren, die Amazone, deren Pferd in die Kniee fällt, sind augenscheinliche

1) Odyssee, XXII, v 9 ff.

2) Vase von Corneto im Berliner Museum, Monumenti dell' Inst., X, 53. Das Heroon, S. 102—103.

3) Pausanias IX, 4, 2. *Γραφαὶ δὲ εἶσαν ἐν τῷ ναῷ Πολυγνοῦ μὲν Ὀδυσσεὺς τοὺς μνηστῆρας ἤδη κατεργασμένους.*

4) Das Heroon, Taf. VII—VIII, B 1 B 7.

5) Plinius, Nat. Hist. 35, 138.

6) Das Heroon, Taf. XXIII.

Reminiscenzen an das Theseion und an Phigalia. Dafür bieten die beiden Friese zur Rechten einige ganz neue Gegenstände. Der Zug der Sieben gegen Theben ist eine symmetrische Composition, deren Mittelpunkt der Zweikampf des Eteokles und Polyneikes bildet¹⁾. Auf der einen Seite davon sieht man den Wagen des Adrastos, auf der anderen den des Amphiaraios, der soeben in den Erdboden versinkt. Rechte Hand ist die Stadt Theben durch einen Thurm angedeutet, an dessen Fuss ein Soldat in die Trompete stösst, während Kapaneus von der Höhe der Leiter, die er gegen die Mauern gelehnt hat, zu Boden stürzt. Man wird nicht behaupten wollen, dass der Bildhauer von Tysa diese der lykrischen Sage durchaus fremde Scene gänzlich neu componirt habe, vielmehr dürfte ein Maler, der von einem Lied des thebanischen Kyklos die Anregung empfangen hatte, ihm das Modell dazu geliefert haben. Onasias, einer der Mitarbeiter des Polygnot, hatte in Plataea den Zug gegen Theben dargestellt²⁾, und wenn die kurze Beschreibung, die wir von diesem Gemälde besitzen, nicht durchweg mit dem Fries von Tysa sich deckt, so erklärt sich dies daraus, dass mehr als ein Künstler an diesem Gegenstand sich versucht haben wird. Mit der Scene des unteren Stiefens, dem Schiffskampf der Griechen und Trojaner³⁾, kehren wir zum homerischen Kyklos zurück. Die griechischen Fahrzeuge mit aufwärts gebogenen Vordertheilen sind soeben am trojanischen Gestade gelandet. Das Handgemenge beginnt unter den Augen des Priamos, der von der Höhe seines Thrones dem Kampfe zuschaut, zwei Männer tragen gerade auf einem Schild den Proteusilaos fort, der als erster von den Hellenen auf trojanischer Erde den Tod fand. Man kann beinahe mit Sicherheit das Gedicht bezeichnen, welches zu der Originalcomposition dieser Scene anregte, sie muss den *Κύπρια*, einem Werk des Stasinus von Cyprien oder des Hegesinos von Salamis, entlehnt sein, das die Abenteuer des trojanischen Kriegs, soweit sie der Handlung der Ilias vorangingen, ausführlich geschildert hatte. Wir sehen hier gleichsam die erste Episode aus einer ganzen Folge von Scenen, die auf dem Fries der Westwand in grosser Ausführlichkeit uns vorgeführt werden.

1) Das Heroon, Taf. XXIV, A 1, A 6

2) Pausanias IX, 4, 1, 5, 11

3) Das Heroon, Taf. XXIV, B 1, B 5

Wir wollen uns bei den Jagdscenen der Nordwand nicht länger verweilen und ebenso wenig bei der zweiten Darstellung einer Kentauiromachie, die ihre rechte Hälfte füllt. Unsere ganze Aufmerksamkeit wird durch den Fries zu Linken, durch den Raub der Leukippiden, erregt¹⁾. Polygnot hatte diesem Gegenstand im Anakeion in Athen ein Frieskobilid gewidmet²⁾, nach Pausanias hatte der thasische Maler die Hochzeit der Tochter des Leukippos mit den Söhnen des Aphareus oder vielmehr den Moment dargestellt, wo die Dioskuren durch Entführung der beiden jungvermählten Frauen die Festlichkeit unvernünftet storen. Eben dies führt uns auch der Fries von Trysa vor. In der Mitte erblickt man einen perspectivisch dargestellten Tempel. Rechts davon wird ein Opfer für die Hochzeitsfeier vorbereitet: auf Tischen stehen grosse eherner Becken, Priester ziehen den geschlachteten Opferthieren die Haut ab. Da ertönen Alarmsrufe. Diener eilen nach dem Tempel zu, während im Vordergrund Leukippos und sein Weib Philodike ganz bestürzt in Jammer ausbrechen. Die Gespielinnen der Leukippiden geben eine stillere Gruppe ab, theils stehend, theils sitzend bilden sie einen lieblichen Chor von Klagefrauen, der schon etwas an die reizende Darstellung derselben im vierten Jahrhundert gemahnt. Auf der anderen Seite des Tempels entfliehen die Dioskuren, mit den geraubten Frauen im Arm, auf ihren Streitwagen. Bewaffnete Männer verfolgen sie, doch schneller noch sind die beiden Reiter, die den Raubern auf den Fersen sind. In diesen beiden Gestalten, die dem Parthenonfries entlehnt sein konnten, erkennt man leicht die beleidigten Ehegatten, die beiden Söhne des Aphareus, Lynkeus und Idas. Man kann fuglich nicht bezweifeln, dass der Bildhauer sich sehr genau an die Composition Polygnot's gehalten hat: die nach conventioneller Perspective über einander angelegten Gründe, die Figuren, welche mit halbem Leib hinter dem Tempel erscheinen, entsprechen durchaus den Gepflogenheiten der Wandmalerei im fünften Jahrhundert, das Verständniss aber für dramatische Empfindung, die geschickt durch Uebergänge vermittelten Contraste, all' das stimmt gut zu der Vorstellung, die wir uns vom Maler der Nekyia zu bilden vermögen.

1) Das Heroon, Taf. XVI.

2) Pausanias I, 18, 1.

Das beste Stück des Frieses befindet sich innen an der Westwand. Die grosse Bilderfläche erinnert entschieden an ein Freskogemälde des fünften Jahrhunderts. Wie beim Raub der Leukippiden füllt die Composition beide Streifen, der Bildhauer wollte sich Raum gönnen. Wo äussere Nothigungen ihn zwangen, die Figuren in zwei Reihen übereinander anzubringen, da zeigte wohl auch das Originalgemälde die betreffenden Figuren auf zwei Grunden, es entspricht das dem Verfahren, das auch die Vasenmaler bei der Nachahmung Polygnot's sich zu eigen machten¹⁾. Drei deutlich von einander unterscheidbare Gegenstände sind auf diesem „Triptychon“ zur Darstellung gelangt: der Kampf in der Ebene zwischen den Schiffen und Troja, die Einnahme von Troja, der Kampf Achill's gegen die Amazonen²⁾. Die erste Scene füllt die linke Seite. Die griechischen Schiffe liegen am Stande, ihre hohen, gekrümmten Hintertheile, die allein sichtbar werden müssen, wie so oft, genügen, um die Anwesenheit einer Flotte zu bezeichnen. Der Kampf zerfällt in eine Reihe von Zweikämpfen, die Trophaen, die Baumstünke, die sich hier und da erheben, dienen nur dazu, die Fugen der Reliefplatten zu verdecken. Wenn man vom Stil absieht, so ist diese Scene entschieden demselben Geist entsprungen wie die decorativen Sculpturen Attikas: dieselben Gegenstände, die gleichen Episoden, das nämliche Stieben nach Bewegung hier wie dort. In der Mitte und nach rechts hin verändert sich die Scene. Man erblickt die Mauern Trojas, von Vertheidigern besetzt (Fig. 100). Da ist zunächst eine sehr in die Augen fallende Gruppe: man sieht einen Krieger, der seine Mitstreiter zu ermahnen scheint, ferner einen Greis, der mit dem Scepter in der Hand auf einem Thron sitzt, endlich eine Frau unter einem Sonnenschirm, den eine Sklavin über sie hält. Benndorf erkennt Aeneas, Priamos und Helena in diesen drei Figuren. Weiter nach rechts sieht man, wie die Stadt nun schon ganz eng eingeschlossen ist (Fig. 101) gedeckt durch ihre Schilde eröffnen die Belagerer den Sturm, andere dringen durch Ausfallthore in die Festung, ja, ihre dicht geschlossenen Reihen zeigen sich schon auf den Zinnen*). Endlich ist die Stadt erobert, man sieht es an den Bewohnern, die eilends

1) Vgl. P. Girard, *La Pentéon antique*, p. 181. — 2) Das Heroon, Tafel IX—XV.

*) [Diese „dichtgeschlossenen Reihen“ auf den Zinnen sind offenbar Vertheidiger, nicht, wie Collignon will, eingedrungene Belagerer.]

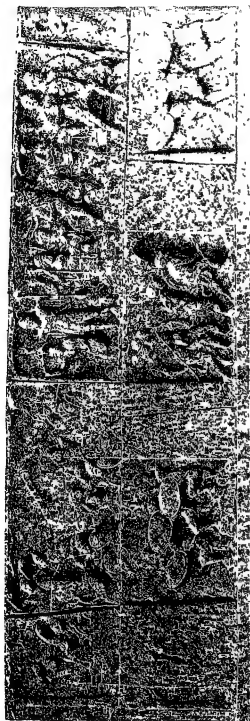


Fig 100 Fries am Heron von Trisa. Westwand, Innenseite (Beardorf und Niemann a a O, Taf XII)

entfliehen Ein Weib entfernt sich auf einem Maulthier, das ein Diener lenkt Ein fluchtiges Paar fuhr einen mit Gepack beladenen Esel mit sich, eine Episode, die uns deshalb interessiert, weil sie Pausanias in der *Ilupersis* Polygnot's zu Delphi verzeichnet¹⁾ gewiss hat sie der Künstler von Trisa nicht frei erfunden Es ist wohl ohne weiteres zuzugeben, dass die belagerte Stadt Troja sein soll, und dass der Bildhauer die Idee zu seiner Darstellung einem Gemalde, einer für uns verschollenen *Ἰλίου Ἰλίου*, entlehnt hat Alle etwa noch vorhandenen Zweifel verscheucht die letzte der drei Darstellungen, der Kampf Achill's gegen die Amazonen, welche Troja zu Hülfe gekommen waren Dieser Kampf bildete den Inhalt der *Aethiopis* des Arktinos, er ist durchaus an seinem Platz in dieser Art von Trilogie Was die Darstellungsweise betrifft, so kann man die Nachahmung eines attischen Vorbilds nicht verkennen man braucht nur diese Ama-

1) PAUSANIAS X, 27, 4

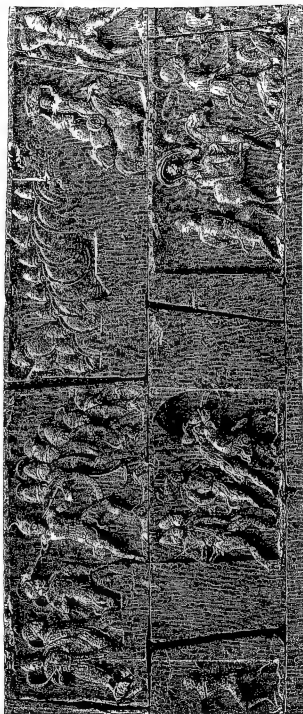


Fig 101 Fries am Heron von Trysa Westwand, Innenseite (Bendorf und Nemann a. O., Taf. XIII)

zonen anzuschauen, die so vollig den Reitern am Parthenonfries gleich sehen, um ohne Weiteres zu wissen, nach welcher Vorlage sie geschaffen wurden

Betrachten wir endlich den Westfries noch als Ganzes, wie er in drei Hauptabschnitte zerfällt, wie diese drei Abschnitte angeordnet sind, und wie die Scene mit der Eroberung Trojas im Mittelpunkt der Darstellung steht so müssen wir unbedingt Benndorf beipflichten, der den Fries von Tyrsa aufs Bestimmteste mit dem grossen Fresko in der Poikile zu Athen, dem gemeinsamen Werk des Polygnot, Panamos und Mikon, in Zusammenhang bringt Auf den Wänden dieser Halle sah man der Reihe nach 1 die Schlacht bei Marathon, begrenzt auf der einen Seite durch die phonicischen Schiffe, 2 die Ilupersis, 3 den Kampf des Theseus gegen die Amazonen Es ist unmöglich, diesen augenscheinlichen Parallelismus in Abrede zu stellen Man braucht allerdings nicht geradezu daraus zu folgern, dass der Fries der Westwand unmittelbar dem Freskogemalde der Poikile entnommen wurde, doch wird so viel wenigstens einzu-räumen sein, dass der Bildhauer jenem Wandgemalde sowohl die Gegenstände als auch das Compositionsverfahren entlehnt hat

Der herrschende Grundzug bei diesen Friesen ist in der That der einer weitgehenden Compilation, wobei der Künstler viele der decorativen Malerei entlehnte Elemente verwerthet hat Anders lassen sich unmöglich diese Scenen aus der trojanischen und thebanischen Sage erklären, die aus denselben Dichtungen geschöpft waren, denen auch Polygnot und seine Zeitgenossen den Stoff für ihre Fresken entnommen hatten Und wenn wir nun in wenigstens zweien von diesen Friesen, in der Darstellung des Freiermords und des Leukippidenraubes, Gegenstände erkennen, die auch von dem grossen thasischen Maler bearbeitet worden waren, so erhebt sich Benndorf's Vermuthung zur Gewissheit Schwieriger ist es festzustellen, ob der Bildhauer nichts weiter als ein Copist war, oder ob er theilweise auch seinen persönlichen Geschmack zur Geltung brachte Dafür mussten wir vor Allem wissen, wie denn jene malerischen Vorbilder beschaffen waren Nun aber streitet man sich noch heute und wird sich in alle Zukunft darüber streiten, wie man jene grossen Wandgemalde von Athen und Delphi, in denen Polygnot so Wunderbares geleistet, sich eigentlich zu denken hat Gewiss ist, dass die Uebertragung in den Reliefstil dem Bildhauer

eigenthumliche Schwierigkeiten bereiten musste. Die doppelte Quaderschicht zwang ihn, seine Figuren in zwei Reihen anzuordnen¹⁾, er musste darauf verzichten, sie in mehreren Gruppen aufzustellen, überhaupt sie mit derjenigen Freiheit zu gruppieren, die wir gern bei Polygnot voraussetzen, weil wir sie auf den Vasengemälden, die seinen Stil wiederzuspiegeln scheinen, angewendet sehen.

Abgesehen von diesen Aenderungen muss man zugeben, dass der Bildhauer dem Maler sehr genau gefolgt ist. Wir greifen hier so zu sagen mit Händen das Verfahren dieser Künstler zweiten Rangs, die zwischen den grossen Meistern und den schlichten Marmorarbeitern eine Zwischengruppe bildeten. Wir können sie uns gut vorstellen, wie sie die berühmten Werke von Athen oder Delphi studiren und ihre Skizzenbücher mit Zeichnungen füllen, ganz in der Art jener reisenden Künstler aus Holland oder Flandern, die im 16. Jahrhundert, den Bleistift in der Hand, Italien durchwanderten²⁾, wir können uns ausdenken, wie sie eine reiche Mustersammlung mit Heimbildungen und daraus gelegentlich schöpfen, um mühelos mit umfangreichen Compositionen den Raum zu füllen, den ein glücklicher Auftrag ihrem Meissel zur Verfügung stellte.

Nun gilt es aber noch, die Heimath dieser Bildhauer zu ermitteln, die eine so genaue Erinnerung an die Denkmäler des eigentlichen Hellas nach Lykien verpflanzten. Man wird kaum an Bildhauer von attischer Herkunft denken können: nichts erinnert in den Reliefs von Trysa an die schärfte und kraftvolle Ausführung der athenischen Friesdarstellungen. Auch Lykier durften es schwerlich gewesen sein, denn kein Name eines aus Lykien gebürtigen Bildhauers berechtigt uns, die Existenz einer lykischen Localschule vorauszusetzen. Am liebsten mochten wir die Friesse des Heroons ionischen Künstlern zuschreiben, die in den Ueberlieferungen der griechischen Schule des Ostens alle jene stilistischen Gewohnheiten vorfanden, die uns in Trysa auffielen: eine Vorliebe für das malerisch

1) Wir können Beurdorf nicht bestimmen, wenn er auch die Scenen der delphischen Illupers des Polygnot in zwei Reihen mit Unterabtheilungen angeordnet wissen will. Vgl. in den Wiener Vorlegeblättern, 1888, Taf. XII, Nr. 3 die von Michalek gezeichnete Reconstruction. Mir scheint C. Robert in seiner Wiederherstellung der Nekyia der Wahrheit näher zu kommen. 16. Hallisches Winckelmannsprogramm 1892, mit einer Zeichnung von Hermann Schenck.

2) Vgl. z. B. die Skizzenbücher von Künstlern des 16. Jahrhunderts, die Michaelis (Jahrbuch des arch. Instituts 1892) bearbeitet hat.

behandelte Relief, eine leichte, fließende, wenig nachdruckliche Ausführung

Für die Datirung des Denkmals bietet der augenscheinliche Zusammenhang, in dem unser Fries mit den Gemälden der Zeitgenossen des Phidias steht, den bestimmtesten Anhaltspunkt, daneben auch die Form der Waffen und Costume, im Besonderen der dionische Chiton der Frauen. Mit Rücksicht darauf hat Benndorf die Erbauung des Heroons in die zweite Hälfte des fünften Jahrhunderts gesetzt und zwar näher der Mitte als dem Ende des Jahrhunderts¹⁾ Indessen, wenn man bedenkt, dass die Muster, die der Bildhauer nachahmte, nicht nur einer vorübergehenden Beliebtheit sich erfreuten, sondern lange Zeit hindurch immer und immer wieder zu Rathe gezogen wurden, und endlich, dass Lykien für die griechische Kunst etwas abseits vom Wege lag, so ergibt sich, dass man bei diesen chronologischen Bestimmungen einen gewissen Spielraum zulassen muss. Ein derartiges Werk kann ebenso gut am Ende des fünften, wie zu Beginn des folgenden Jahrhunderts zur Ausführung gekommen sein.

Die Nachahmung attisch-ionischer Vorbilder ist einer der zahlreichen Berührungspunkte zwischen dem Heroon von Trysa und dem anderen lykischen Denkmal, das als Neidenmonument bekannt ist. Als Fellows im Jahre 1838 Lykien durchforschte, entdeckte er auf einem Hügel bei Xanthos die Trümmer dieses Gebäudes. Fünf Jahre später hatte anlässlich einer zweiten Expedition der englische Reisende das Glück, eine reiche Ernte von Architekturstücken, Säulen, Friesen, Statuen, Giebelfragmenten und Akroterien nach London heim zu bringen²⁾ Wie sie jetzt in einem besonderen Saal des Britischen Museums vereint und geschmackvoll aufgestellt sind, bilden sie ein geschlossenes Ganzes, wie man es in unseren Museen selten findet. Nichts Unzugehöriges stört das Auge, man bekommt vielmehr den Eindruck vollendeter, stilistischer Einheit. Dank der

1) Das Heroon, S. 231 ff.

2) Vgl. Fellows, *The Xanthian marbles, their acquisition and transmission in England 1843, and Account of the Ionic Trophy monument excavated at Xanthos 1848*. Diese Arbeiten wurden dann wieder abgedruckt in *Fellow's Travels and researches in Asia Minor, 1851*. Für die Ergänzung des Denkmals ist Falkener, *Museum of classical Antiquities I*, p. 256 zu vergleichen. Die Sculpturen sind zum ersten Mal in ihrer Gesamtheit publicirt worden in den *Monumenti inediti dell' Instituto*, vol. X, pl. 11—18 mit Commentar von Michaëlis (*Annali* 1874, pl. 216, 1875, p. 68). Die besten Abbildungen bietet Brunn, *Denkmäler*, Nr. 211—219.

Reconstruction, welche in Reliefform unter der Leitung Fellows ausgeführt worden ist, kann man sich, ohne den Saal zu verlassen, eine ziemlich genaue Vorstellung von der Gestalt des Bauwerks verschaffen¹⁾ ein Theil des Unterbaus, der mit sammt seinem architektonischen Schmuck wieder aufgerichtet ist, erlaubt auch die Grossenverhältnisse abzuschätzen. Das Denkmal bestand aus einem rechteckigen Unterbau aus lykischem Kalkstein, der 10,01 m lang und 6,75 m breit war; zwei Frieze schmückten ihn. Auf dieser Basis erhob sich eine Art ionischer Tempel, der sich nach Westen öffnete und dessen ungetheilte Cella von einer ionischen Säulenhalle umgeben war; vier Säulen standen auf den Schmalseiten, sechs auf den Langseiten. Der Tempel besaß Sculpturenschmuck in den Giebeln, einen Fries über dem Architrav und einen inneren Fries, der oben um die Cellamauer lief²⁾ Statuen, die in den Zwischenräumen der Säulen standen, ergänzten den bildnerischen Schmuck.

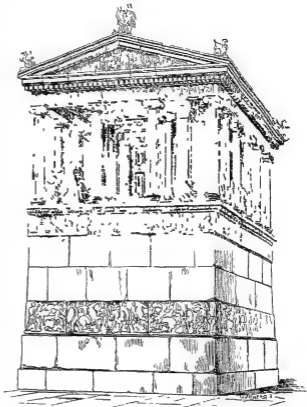


Fig. 102. Das Nereidenmonument, reconstruirt nach Fellener (The Museum of classical Antiquities, p. 256)

1) Der Architekt Rhode Hawkins, der mit Fellows die Ausgrabungen unternahm, hat die Masse dafür geliefert. Neue Nachforschungen über die Dimensionen des Denkmals, die Benndorf und Niemann vornahmen, haben in einigen Punkten die Reconstruction Fellows' berichtigt, besonders gilt das von der Zahl der Säulen. Reisen in Lykien und Karien I, S. 89. Tafel XXXIV giebt den gegenwärtigen Zustand des Unterbaus.

2) J. Sire (Journal of Hellenic Studies, t. XIII, 1892—1893, p. 135) berichtet von einer äusserst wichtigen, vor kurzem gemachten Entdeckung. Die Felder der Decke (lacunaria) waren bei Bau mit Malereien versehen. Phnius (Nat. Hist. 34, 124) schreibt diese Neuverierung dem Pausanias zu, der an der Tholos zu Epidauros gearbeitet hat. Lacunaria pinxit instituit.

Säulen, Kapitale, Eierstäbe und Perlschnüre, kurz die ganze Architektur ist im reinsten ionischen Stil ausgeführt, und die Kapitale im Besonderen erinnern Punkt für Punkt an die am Eiechtheion (Fig 102)¹⁾

Der Name Nereidenmonument ist einfach dadurch aufgefunden, dass weibliche Statuen mit Meeressattributen sich daran finden²⁾, die Bestimmung des Gebäudes kommt dann nicht zum Ausdruck. In Wahrheit stellte dies gleich dem Heroon von Trysa ein Grabmonument vor, es war Gruft und Siegesdenkmal zugleich und zu Ehren eines lykischen Herrschers errichtet, der im Ostgiebel im Kreis seiner Familie thront³⁾. Der Luxus der Grabanlage, die Schlachten und Siege, auf die in den Friesen angespielt wird, legen es nahe an einen jener Dynasten zu denken, die in Xanthos residierten und zugleich über die anderen lykischen Städte eine Art Oberhoheit ausübten. Wir kennen mehrere derselben aus ihren Münzen, so den Kuperlis, so den Chreis, der auf einer wichtigen Stele aus Xanthos sich ruhmte, er habe zahlreiche Buigen mit Hilfe der stadteerobernden Pallas eingenommen⁴⁾. Nach der wahrscheinlichsten Annahme war es das Grab des Herrschers Peikles, der nach Theopomp Telmessos am Glaukosgolf⁵⁾ erobert hatte und Herr von ganz Lykien geworden war. Die lykischen Münzen setzen uns in den Stand, das Datum dieser Ereignisse festzustellen. Peikles von Lykien regierte schon vor 374, und der Text des Theopomp setzt die Einnahme von Telmessos um das Jahr 375 an⁶⁾. Anderer-

1) Vgl. Fuchstein, Das ionische Kapitell, S 27 f.

2) W. Lloyd (Xanthian marbles, the Nereid monument, London, 1845) brachte ihn in Vorschlag.

3) Michaels (Annali a. a. O.) hat die alten Vorschläge von Fellows und Lloyd zurückgewiesen. Ersterer dachte an ein Siegesdenkmal zur Erinnerung an die Einnahme Lykiens durch Harpagos (540), letzterer erblickte darin ein Denkmal an die Befreiung Lykiens nach der Schlacht am Eurymedon.

4) Babelon, Catal des monnaies grecques. Les Perses Achéménides, introd. p. XCVIII—CII.

5) Theopomp, fragm. III in Fragm. Hist. Graec. ed. Didot I, p. 295. Vgl. Michaels, Annali, 1875, S. 170.

6) J. P. Six, Monnaies lyciennes, Revue numismatique 1887, p. 76. Babelon a. a. O., S. CX. Furtwängler (Arch. Zeitung, 1882, S. 359), der die Errichtung des Nereidenmonuments noch ins fünfte Jahrhundert versetzt, nimmt an, dass die Einnahme von Telmessos schon früher stattgefunden haben könne, nämlich bald nach 425, also kurz nach der Zeit, wo Telmessos noch Tribut an Athen entrichtet habe. Aber Six hat gezeigt, dass die in den attischen Tributlisten erwähnte Stadt (C. I. A., I, 37 und 324) nicht Telmessos, sondern Telemessos im Karai ist (Monnaies lyciennes, p. 93, vgl. Perrot et Chipiez, Hist. de l'art, V, p. 356, note 1). Die chronologische Angabe des Theopomp behält also ihre Gültigkeit, und seine Erzählung hat nicht, wie Michaels annimmt, den Charakter einer Einschaltung.

seits scheint die Regierungszeit des Dynasten sich nicht über das Jahr 362 erstreckt zu haben, denn zu dieser Zeit wurde Lykien nach einer durch Maussolos im Namen des Grosskönigs niedergeworfenen Empörung der Satrapie Karien einverleibt. Wenn nun das Denkmal in Xanthos wirklich das Heroon des Peukles ist und wenn es, wie anzunehmen, zu seinen Lebzeiten errichtet wurde, dann ergibt sich daraus, dass der Bau der ersten Hälfte, ja dem ersten



Fig 103 Nereidenmonument. Stück vom grossen unteren Fries des Unterbaus
(Britisches Museum)

Viertel des vierten Jahrhunderts angehört¹⁾. Es erubigt nun noch zu untersuchen, in wie weit der Charakter der Sculpturen zu dieser Annahme passt.

Das Britische Museum besitzt ansehnliche Trümmer von vier verschiedenen Friesen. Zwei davon gehören sicher zum Unterbau, der niedrigste zog sich über die dritte Quaderschicht hin, der zweite sass weiter oben, unter dem Eierstab des Gesimses. Von diesen beiden Friesen ist der sorgfaltigere und zugleich umfangreichere der erstgenannte. Der Bildhauer hatte hier einen Kampf in der Ebene, auf einem für Reiterei günstigen Terrain, zur Darstellung gebracht.

¹⁾ J. S. S. J. Journal of Hellenic Studies, XIII, 1892—1893, p. 133.

Fusssoldaten sind mit einander handgemein, doch eine Abtheilung Reiter nimmt auch an dem Schaumutzel Theil. Die Costume sind sehr verschiedenartig. Auf der einen Seite sind die Streiter nackt, nur mit Helm und Chlamys angethan, wie die mythologischen Helden an einem griechischen Fries, andere wieder tragen den Kuass mit Lederklappen oder den zweitheiligen Panzer (*γυαλοθώραξ*) und ausserdem einen Helm mit hohem Busch. Auf feindlicher Seite tragen die Soldaten meist einen langen Chiton, so dass sie etwas weibisch dabei kommen, einige haben sogar einen Aermelchiton und dazu noch eine Mutze, die einer persischen Tiara gleichsieht¹⁾. Es lässt sich schwer entscheiden, ob der Künstler Lykier und Kanier im Handgemenge darstellen wollte, übrigens kommt darauf auch wenig an, denn das Interessante an dem Fries ist, dass er uns eine geschickte Weiterbildung eines sehr bekannten Gegenstandes, eines Amazonenkampfes nämlich, veranschaulicht. Beobachtet man das Verfahren bei der Anordnung der Figuren, so erkennt man jene mannigfaltigen Gegenüberstellungen, jene leidenschaftlich bewegten Einzelgruppen wieder, mit denen die decorative attische Plastik uns vertraut gemacht hat. Diese Soldaten im langen, flatternden Chiton, die man für Weiber halten konnte, wenn der Bildhauer nicht ausdrücklich ihr männliches Geschlecht angegeben hatte, sind offenbar nur eine leise Abwandlung des alten Amazonentypus. Dazu kommen handgreifliche Entlehnungen vom Parthenon, von Phigalia und Trysa oder doch derartige Uebereinstimmungen, dass man sieht, der Bildhauer hat hier wie dort aus denselben Quellen geschöpft. Der eine oder andere Reiter, der mitten im Handgemenge einher galoppirt, erscheint als die abgeblasste Wiederholung eines Reiters vom Parthenaenzug. Die auf ihre Pferde gebetteten Verwundeten erinnern an den Phigaliafries, und das Pferd, das in die Kniee sinkt, um dem Reiter das Absteigen zu erleichtern, macht ein Manöver, das, wie der Fries zu Trysa zeigt, den Zelten der Amazonen ganz geläufig war²⁾. Es liegt eine geschickte Verquickung vor, die das Plagiat nicht so merken lässt. Auch besitzt der Fries bei alledem einen ungewöhnlich einheitlichen Charakter, den er vornehmlich der einheitlichen Marmorbearbeitung verdankt. Der Stil ist leicht, die

1) Monumenti mediti, X, Taf. 13 und 14. Brunn, Denkmäler, Nr. 214—215.

2) Vgl. Benndorf und Niermann, Das Heroon von Gjölbasshi-Trysa, S. 140.

Ausführung breit und flüssig, man bekommt den Eindruck einer gewissen Weichheit und spürt in Allem etwas ionischen Geschmack

Der kleine Fries des Unterbaus führt uns wieder einen Vorgang vor Augen, den wir schon in Trysa, in der Scene mit der Einnahme

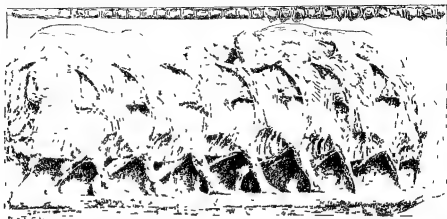


Fig. 104 Schlacht im freien Felde Nereidenmonument Kleiner Fries am Unterbau Südseite

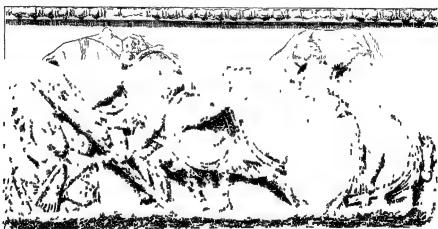


Fig. 105 Der Sturm Nereidenmonument Kleiner Fries am Unterbau Ostseite
(Bratisches Museum)

Trojas, dargestellt fanden. Aber hier ist die Schilderung viel ausführlicher, in einer ganzen Reihe von Einzelszenen wird uns die Belagerung und Einnahme einer Stadt erzählt¹⁾. Jede Seite des Frieses ist einem besonderen Vorgang gewidmet: 1. Südseite Schlacht

¹⁾ Monumenti inedite, X, Taf. 15 und 16. Brunn, Denkmäler, Nr. 217, 219, 218. Bei der Beschreibung der Reliefs halten wir uns an die auch von Michaelis (Annali 1875, S. 68 ff.) befolgte Reihenfolge.

im ebenen Felde Die Besatzung der belagerten Stadt macht einen Ausfall Von beiden Seiten rücken die Heerschaaren in guter Ordnung heran, die Gheder sind ausgerichtet, die Männer marschieren in Schutt und Trutt, Alle haben den Schild am linken Arm (Fig 104) Inzwischen hat in der Mitte das Schuttmützel schon begonnen, schon hat sich die Ordnung gelöst, man kämpft Brust gegen Brust, man führt Verwundete bei Seite Die Soldaten der beiden Parteien tragen übrigens das gleiche Costum, Helm und Kuass von griechischer Form über mehr oder weniger langem Untergewand 2 Ostseite der Stadt Die belagerte Stadt wird durch ein Thor bezeichnet, das vorgeschobene Werke decken, über denen die helmbewehrten Köpfe der Vertheidiger sichtbar werden Ein Wachposten schlägt Alarm, während die Belagerer eine Leiter gegen die Mauer legen und die Stummcolonnen anrücken (Fig 105) Einige haben schon Gefangene gemacht, die mit auf den Rücken gebundenen Händen ins Lager geführt werden 3 Nordseite die Blockade der Stadt Der Sturm ist abgeschlagen und der Feind eröffnet nun eine regelrechte Belagerung Man kämpft vor einem der Thore, aber die Vertheidiger stehen auf den Zinnen und halten die dreifache Umfassungsmauer der Stadt besetzt (Fig 106) Inzwischen ist auch das platte Land alarmirt, die Landleute fluchten sich in die Stadt, einer von ihnen treibt seinen Esel vor sich her¹⁾, andere schleppen ihre bewegliche Habe mit 4 Westseite die Uebergabe Die ganze linke Hälfte des Bildes zeigt die von den Belagerten geraumte Stadt Man erkennt in perspectivischer Wiedergabe die Thore und Thürme, die Wallgänge und Häuser mit plattem Dach, dazwischen ein Grab, das eine Sphinx und ein Lowe bekronen. Dasselbe lykische Stadtbild begegnet auch auf den Reliefs der Vorhalle eines Grabes zu Pinara²⁾ Weiterhin nimmt der Sieger die Huldigung der Besiegten entgegen (Fig 107) Mit einer persischen Tiara auf dem Haupt und von einem Sonnenschirm beschattet sitzt er auf seinem Thron und ertheilt den Befehlshabern der eroberten Stadt Audienz diese treten in bürgerlicher Kleidung auf und werden von Offizieren geleitet, während ein Soldat in roher Weise einen Gefangenen mißhandelt

1) Benndorf und Niemann, Reisen in Lykien I, S 52—54 Vgl Perrot et Chipiez, V, p 378, Fig 252 und 253

2) [Nach Michaels, Annali, 1875, S 114 soll der „Eselreiter“ vielmehr ein Parlamentär sein, der die Stadt zur Uebergabe auffordert]

Zunächst ist man ganz überrascht von dem realistischen Geist dieser Composition und von dem historischen Charakter, der ihr aufgeprägt ist. Man fühlt sich mehr an den asiatischen Orient und an Geschichtsdarstellungen durch den Meißel assyrischer Bildhauer,



Fig 106 Der Ausfall Nereidenmonument Kleiner Fries am Unterbau Nordseite



Fig 107 Die Uebergabe Nereidenmonument Kleiner Fries am Unterbau Westseite
(Britisches Museum)

als gerade an Griechenland erinnert. Und doch besitzen wir seit den Entdeckungen von Gjolbaschi andere Vergleichspunkte, die nach Griechenland hinüber leiten. Die Reliefs von Tysa haben uns ganz analoge Dinge vor Augen geführt: regelrechte Schlachten, Darstellungen von belagerten Städten, perspectivisch wiedergegebene Reihen von Kriegern, bis auf die Episode des Eseltreibens, der sein

Thier am Zaume fuhrt, kehrt Alles, nur etwas abgeändert, wieder. Wenn wir für die Friese von Trysa dazu geführt worden sind, griechische Vorbilder anzunehmen, so haben wir keinerlei Grunde, solche für die Reliefs von Xanthos abzulehnen. Es ist in hohem Grade wahrscheinlich, dass der Bildhauer Wandgemälde in Erinnerung hatte und ihnen seine Anregung verdankte¹⁾. Die ganze Frage läuft darauf hinaus, zu ermitteln, in welchem Umfang er sich von seinem Vorbild emancipirt hat. Es liegt nämlich kein Grund vor, warum wir nicht einen gewissen Antheil an der Erfindung dieser Scenen den Bildhauern selbst, die derartige Arbeiten auf sich nahmen, zuschauen



Fig 108 Nereidenmonument. Bruchstück vom Gebälkfries

sollten. In unseren Augen bedeutet der Fries von Xanthos eine Nachbildung, wobei der Künstler zwar sicherlich aus derselben Quelle geschöpft hat wie sein Zunftgenosse zu Trysa, sich aber nichts desto weniger seine Freiheit gewahrt und etwas wie Localton in seine Composition gebracht hat. Er hat es verstanden, die eine oder andere mythologische Scene in eine Scene der lykischen Geschichte umzuwandeln. nichts verwehrt uns zu glauben, dass er thatsächlich die Einnahme von Telmessos durch den Lykier Peukles erzählt hat. War doch unter seiner Hand in gleicher Weise aus einem Kampf zwischen Griechen und Amazonen eine durch seinen Helden gewonnene Schlacht geworden.

1) Sir (Journal of Hell Studies, XIII, 1892—1893, p. 132) macht sehr richtig darauf aufmerksam, dass man auf einem Fresko der Poikile, welches die Schlacht von Oinoe darstellte, die Krieger in Schlachtfeldordnung aufmarschirt sah. *Αὐτὴ δὲ ἡ στοὰ πρώτη μὲν Ἀθηναίους ἔχει τεταγμένους ἐν Ὀινόῃ τῆς Ἀργείας ἐναντία Δακεδαιμονίων*. Pausanias I, 15, 1. Sir fugt hinzu, dass die Schlacht bei Oinoe in die Jahre 394—392 fällt. Das betreffende Bild wäre also jünger als die Mikon's und Polygnot's. [Nach Robert (Die Marathonschlacht in der Poikile, 18. Halbesche Winkelmannsprogramm, 1895, S. 4 ff.) wurde jene Schlacht vielmehr im Jahre 460/59 geschlagen.]

Die Friesen über dem Architrav und an der Cellawand sind weniger bedeutend und weniger sorgfältig ausgeführt¹⁾ Doch ist von Interesse, dass sie uns dem lykischen Leben entlehnte Szenen zeigen Auf den Friesplatten des Hauptgebalks bringen Tributpflichtige in griechischer oder asiatischer Tracht ihre Abgaben, Stücke Wildpret, Körbe mit Cerealien oder Früchten (Fig 108), weiterhin sieht man einen Kampf zwischen Fussvolk und Reiterei, ausserdem Jagden auf Bären (Fig 109) oder auf einen Eber, ein Lieblingsthema auf lykischen Grabsculpturen, das sicher ionischer Herkunft ist²⁾ Endlich berühren sich auch die Darstellungen am Cellafries, Opfer und Siegesgelage und sich unterhaltende Leute, in mehr als einem Punkt mit den Sculpturen von Tysa

Der griechische Einfluss macht sich fast ohne anderweitige Beimischung im Reliefschmuck der Giebelfelder geltend Der Westgiebel stellt eine Kampfszene dar, die in der Ausführung an den Fries des Unterbaus erinnert, auf der Ostseite thront der lykische Herrscher gegenüber seiner gleichfalls sitzenden Frau, letztere luftet mit der auf attischen Grabstelen so häufigen, eleganten



Fig 109 Nereidmonument Bruchstück vom Giebelfries

1) Mon. medita, X, Taf 17 und 18 Brunn, Denkmaler, Nr 218

2) Jagdszenen kommen auf den alten ionischen Vasen des sechsten Jahrhunderts häufig vor Vgl eine Vase des Louvre mit einer Hirschjagd E. Pottier, Bull. de corresp. hellén., VI, 1892, p 257—259

Handbewegung ihren Schleier Nach den Giebelecken zu nehmen die Gestalten an Grösse ab Alles erinnert hier an attische Reliefbilder¹⁾ Besondere Beachtung verdienen die Rundfiguren, die als Akroterien die Giebelkisten bekronen Dahin gehören zwei verstümmelte Gruppen, deren jede einen nackten Jungling mit vollen, kraftigen Formen zeigt, wie er ein Weib entführt, wir haben es zweifellos mit den Dioskuren und den Töchtern des Leukippos zu thun (Fig 110)²⁾ Fügen wir jederseits eine laufende Frauengestalt hinzu³⁾, so lassen sich leicht die Akroteriengruppen wieder zusammensetzen über jedem Giebel standen zwei Mittelfiguren, nämlich ein Dioskur und eine Leukippide, und als Seitenfiguren je zwei erschreckt fliehende Gespielinnen der entführten Mädchen⁴⁾ So bietet uns das Nereidenmonument ein neues Beispiel für das Gruppungsverfahren, das wir bei der monumentalen Plastik des vierten Jahrhunderts, z B in Delos, beobachtet haben So weitgehende Uebereinstimmungen sind natürlich nicht zufällig, liefern uns vielmehr werthvolle Fingerzeige für die Datirung unseres Monuments

Unter den Rundfiguren befinden sich auch zwei schleichende Löwen mit wie zum Knurren halb geöffnetem Rachen, ihre Körperbildung hat etwas Conventionelles, aber das nach oben gekrümmte Rückgrat und die mageren Flanken sind mit sehr glücklichem Geschick wiedergegeben (Fig 114)⁵⁾ Man streitet noch über den Platz, der ihnen anzuweisen ist Gehören sie als seitliche Akroterien auf die Giebelecken oder, wie Michaelis vorschlagt⁶⁾, an den Eingang der Cella, als Hüter des Heroons? Letzteres erscheint uns wahrscheinlicher Die zwölf Frauenstatuen dagegen, die das Britische Museum besitzt und die den Hauptbestand an Rundfiguren ausmachen, werden allgemein zwischen den Säulen auf dem Sims des Unterbaus aufgestellt Der Bildhauer weiss sein Thema merkwürdig mannigfaltig zu gestalten, wir sehen einen ganzen Chor von weiblichen

1) Brunn, Denkmäler, Nr 219

2) Monumenti inediti, X, Taf 12, fig XVI und XVII

3) Vier weibliche Torsen von ganz gleichen Proportionen, die sich im Britischen Museum befinden, berechtigen uns zu dieser Ergänzung Vgl Mon med, X, Taf 12, fig XI, XII, XIV, XV

4) Die genaueste Erklärung und Ergänzung dieser Gruppen wird Furtwängler verdankt Archäol. Zeitung, 1882, S 347 ff

5) Mon med, Taf 12, Nr XVIII Brunn, Denkmäler, Nr 219 Diese Löwen sind in Bezug auf ihre Stellung mit dem 1892 für das Berliner Museum erworbenen Marmorlöwen zu vergleichen, der im Besitz der venetianischen Familie Sagredo sich befand Jahrb des arch Inst, VIII, 1893, Arch Anzeiger, S 73

6) Annali, 1874, S 235

Gestalten, die von rasender Bewegung ergriffen über die Oberfläche der Wogen hingeleiten und dabei ihren Mantel, in dem der Wind sich wie in einem ausgespannten Segel fängt, hoch aufblatten lassen



Fig. 110 Akroterionfigur vom Neidenmonument (Britisches Museum)

An jeder Basis ist eine Krabbe oder ein Muschelthier, ein Seevogel oder ein Delphin oder sonst ein Attribut angebracht, um jeden Zweifel daran zu beseitigen, dass diese Figuren Meeresgottheiten vorstellen sollen¹⁾ Man streitet über den Namen, der diesen jungen

1) Mon. inédit, X, Tav. 12, fig. I—XII Brunn, Denkmäler, Nr. 211—213 Vgl. Michiels, *Annali*, 1874, S. 220 ff.



Fig. 111 Meergottin vom Neidenmonument (Britisches Museum)
 Nach „Brunn Brückmann, Denkmale griechischer und römischer Sculptur“

Madchen, die von allen Seiten herbei eilen und bei ihrem Lauf durch die Luft nur die Oberfläche der Wellen streifen, beizulegen ist, ob



Fig 112 Meergöttin vom Nereidenmonument (Britisches Museum)
 Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur“

sie den Meerwind personifizieren und also eine gemilderte Form der Harpyien sind, die als Verkörperungen des todbringenden Sturmwindes und daher überhaupt als Todessymbole auch auf dem lykischen

Happyenmonument¹⁾ vorkommen. Wir wollen uns an die landläufige Erklärung halten und in den Statuen Nereiden erkennen, ohne daum die Gründe angeben zu können, die dem Bildhauer die Wahl dieser Allegorie empfahlen²⁾. Obgleich ist es das Stilistische, das uns hier interessiert, und unter diesem Gesichtspunkt kann man den Statuen von Xanthos gar nicht genug Bedeutung beimessen. Der kühne Rhythmus in den ungestümen Bewegungen, der gewagte Faltenwurf lassen uns erkennen, dass wir keine alltäglichen Werke vor uns haben. Die eine von diesen Nereiden scheint zu hupfen, indem sie, schwebend in der freien Luft, nur mit einem Fuss den Kamm der Wogen streift und zugleich mit einzig grossartiger Handbewegung ihren von der Meeresluft aufgeblähten Mantel ausspannt (Fig. 111)³⁾. Eine andere schreitet mit grossen Schritten wie eine Tänzerin daher, wobei sie ihr in Falten gelegtes Himation wie eine Scharpe festhält (Fig. 112)⁴⁾. Die merkwürdigste aber ist jene Nereide, die einen ionischen Chiton von durchsichtigem Stoffe trägt, dessen Ueberschlag wie eine Pelerine sich um den Busen legt und unter den Armen durch ein Band festgehalten wird. Der leichte Stoff schmiegt sich dem Körper an, so dass er wie nackt erscheint, zu dem Geriesel der zarten Falten steht die schwere Masse des um die Schultern geworfenen Mantels in wirkungsvollem Gegensatz (Fig. 113). Der Künstler hat ja allerdings Vorgänger besessen, und schon vor ihm wurden wunderbare Gestalten geschaffen, die in einem Gewoge von Gewandern zu laufen oder zu fliegen schienen. Schwerlich waren ihm die Ius und Nike des Parthenon unbekannt und ebenso wenig die Nike des Paionios, die in der allgemeinen Anlage überraschend mit den Nereiden übereinstimmt, so dass eine gewisse Schulverwandtschaft zwischen unserem Bildhauer und dem Meister von Mende zu bestehen scheint. Aber der Schöpfer der Nereiden geht in der Virtuosität doch noch erheblich weiter: er scheint seine Freude daran zu haben, wenn er Schwierigkeiten spielend überwinden und die marmornen Gewänder recht ausdehnen und in einem

1) Diese Vermuthung hat J. Six aufgestellt, der sie mit den von Phäus (Nat. Hist. 36, 29) beschriebenen Aurne vergleicht, die ihre Gewänder gleich Segeln ausspannen: *duaeque Aurne velificantes sua veste*. *Journal of Hellen. Stud.*, XII, 1892/93, p. 131.

2) Man vergleiche darüber die verschiedenen Vermuthungen, wie sie Michaelis (*Annali*, 1874, a. a. O.) erörtert hat.

3) Brunn, *Denkmäler*, Nr. 213.

4) Ebenda, Nr. 211.

grossen Wulfe diapiren kann, ei entwirft sein Werk ebenso sehr als Maler wie als Bildhauer, gerade als hatte ei im Sinn, die Grenzen



Fig. 113 Meergöttin vom Nereidenmonument (Britisches Museum)

seiner Kunst zu erweitern, und dabei geht er mit so viel Schwung, so viel freudiger Begeisterung ans Werk, dass man seine oft nachlassige Ausführung und gelegentlich störende Uebertreibung der Bewegungen ganz darüber vergisst

Im Verein mit den Eigenheiten, die wir bei den Friesen entdeckten, gestatten diese ausgesprochenen Charakterzüge, das Monument von Xanthos in eine noch spätere Zeit zu setzen als das Heroon von Trysa. Die merkwürdige Art von Akrotorien, die uns ebenso auch auf Delos begegnet ist, der blendende Stil der Statuen, die augenscheinlich später sind als die Nike von Olympia, passen gut zu der Datirung, welche die historischen Thatssachen uns nahelegten¹⁾ Ohne allen Zweifel gehört das Bauwerk in die ersten Jahrzehnte des vierten Jahrhunderts, um 370 dürfte es vollendet gewesen sein²⁾ Was die Künstler betrifft, die es schufen und mit Bildwerk zierten, so darf man sie nicht für Lykier aus attischer Schule halten. Haben sie auch, ganz besonders in der ungewöhnlichen Form des Unterbaus, dem lykischen Geschmack Zugeständnisse gemacht, so waren sie nichts desto weniger Griechen, und der Stil der Statuen und Friesen gestattet, ihre Heimath zu errathen. Diese Bildhauer, welche alle den ionischen Schulen eigenthümlichen Vorzüge besitzen, stammten sicherlich von der ionischen Küste oder von den Inseln. Die Feinheit, der hohe Schwung, die malerische Auffassung, die sie an den Tag legten, bekunden sogar schon eine gewisse Verwandtschaft mit demjenigen Stil, den der grosse Meister von Paros, den Skopas um diese Zeit ins Leben rief.

1) Wir sind in diesem Punkt anderer Meinung als Furtwangler (*Aisch. Zeit.*, 1882, S. 359 ff.), der das Nereidenmonument noch ins fünfte Jahrhundert setzt. Vgl. auch Murray, *Greek sculpture*, II, p. 216 und Lucy M. Mitchell, *History of ancient sculpture*, p. 408, die ebenso datiren. [Ueberhaupt steht Collignon mit seinem späten Zeitansatz ziemlich vereinsamt da, man vgl. Overbeck, *Griech. Plastik*, II⁴, S. 198 und die dort angegebene Literatur.]

2) Auch J. Six (*Journal of Hellenic Stud.* XIII, p. 132 sqq.) setzt das Denkmal in die erste Hälfte des vierten Jahrhunderts und erkennt das Grab des Lykierfürsten Perikles darin.

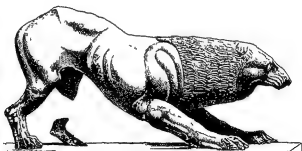


Fig. 114. Marmorlöwe vom Nereidenmonument (Britisches Museum.)

ZWEITES KAPITEL

SKOPAS

Das überraschende Schweigen der antiken Schriftquellen in Bezug auf die Lebensdaten des Künstler beruht uns niemals schmerzlicher, als wenn es sich um einen so grossen Namen wie den des Skopas handelt¹⁾ Als Zeitgenosse des Praxiteles, wenn auch etwas älter als dieser, nimmt er im vierten Jahrhundert eine mindestens gleich bedeutende Stellung ein, seine Werke hat er über alle Theile Griechenlands verstreut²⁾, er hat alle Wahrscheinlichkeit nach im Peloponnes, in Attika und in Kleinasien gearbeitet Und doch wissen wir über seine Geburt und seine Anfänge nur das Eine, dass er von Paros stammte³⁾ Man muss also zu Vermuthungen seine Zuflucht nehmen, wenn man seinen Stammbaum herstellen will Nun führt im zweiten oder ersten Jahrhundert vor Christus ein Parier, der ohne Zweifel ein Künstler war, den Namen Skopas Sein Sohn Aristandros ist bestimmt ein Bildhauer gewesen und hat für Delos gearbeitet⁴⁾ Man hat diese Beiden ohne allzu grosse Kühnheit als Meister, durch mehrere Generationen getrennte Abkommlinge des Meisters von Paros betrachten können Andererseits ist uns schon zu Ende des fünften Jahrhunderts ein anderer Aristandros begegnet,

1) Alle Texte, die uns über Leben und Werke des Skopas Aufklärung bringen können, sind in der Monographie von Ludwig Ulrichs (Skopas' Leben und Werke, Greifswald 1863) verwerthet worden Vgl auch Brunn, Griechische Künstler, I, S 318—335, ferner den Artikel Skopas in Baumeister's Denkmälern, von Weil, und vor allem Furtwängler, Meisterwerke, S 513—529

2) Pausanias (VIII, 45, 5) sagt von ihm *ὅς καὶ ἀγάλματα πολλὰ τοῦ εἰς ἀρχαίας Ἑλλάδος, τὰ δὲ καὶ περὶ Ἰωνίαν τε καὶ Κασίαν ἐποίησεν*

3) Pausanias, VIII, 45, 5 47, 1

4) Man liest seinen Namen auf zwei delischen Inschriften, wovon die eine seit Langem bekannt, die andere durch Homolle entdeckt worden ist Löwy, Inschr griech Bildhauer, Nr 287, 288 Vgl Homolle, Bull de corresp hellén, V, 1881, p 462 *Ἀριστάνδρος Σκόπα Παρίου ἐπεσκέυσεν*

ler gleichfalls aus Paos stammte, aber im Peloponnes lebte und mit Polyklet an den bronzenen Dreifüssen arbeitete, die nach der Schlacht bei Argospotamoi von den Spartanern nach Amykla gestiftet wurden¹⁾ Die Zeit seines kunstleichen Schaffens fällt mit der frühesten Jugend unseres Skopas zusammen Ist das ein blosser Zufall, oder berechtigt uns dies Zusammentreffen nicht zu dem Schluss, dass im fünften Jahrhundert wie auch späterhin die beiden Namen abwechselnd von Vater und Sohn in derselben Familie geführt wurden und also Aristandros der Vater des Skopas war? Alle Wahrscheinlichkeit spricht für diese Vermuthung Man bedenke ferner, dass Paos im Jahre 406/5 in die Hände der Spartaner fiel und der altere Aristandros also sehr leicht dazu kommen konnte, nach dem Peloponnes auszuwandern, wie seine Landsleute während der athenischen Herrschaft vielfach nach Attika übergesiedelt waren²⁾

Nach Plinius' Aussage, der ihn unter den Meistern der Erziehung aufführt, war Skopas um das Jahr 420/19 in voller Thätigkeit gewesen³⁾ Aber dies Datum, wenn es überhaupt zuverlässig ist, kann sich nur auf das Jahr seiner Geburt beziehen Gegen 352 befindet sich Skopas in Karien, wohin die Arbeiten am Mausoleum von Halikarnass ihn gelockt hatten, angenommen, er sei im Jahre 420 geboren, so wäre er damals schon 68 Jahre alt gewesen, selbst wenn man ihm eine ungewöhnliche Lebensdauer zugesteht, so kann man doch unmöglich annehmen, dass er zu dem von Plinius angegebenen Zeitpunkt schon in voller Thätigkeit gestanden habe In der ganzen Kraft der ersten Jugend stellt er sich uns vielmehr um das Jahr 394 dar, als er zu Tegea den Athenetempel, der an Stelle eines damals durch Brand zerstörten älteren Heilthums errichtet wurde, erbaute und mit plastischem Schmuck versah Seine Arbeiten in Tegea und Halikarnass, die einzigen, deren Datum wir kennen, scheinen in der That Anfang und Ende seines Schaffens zu bezeichnen Andere Werke geben Zwischenstufen desselben an, sie weisen uns nach Attika und Bootien, nach Megaris und an die klein-

1) Pausanias, III, 18, 7

2) Klein (Arch. epigr. Mittheil. aus Oesterr., IV, S. 22) ist noch einen Schritt weiter gegangen und hat die Existenz eines noch älteren Skopas, der dann der Vater des Aristandros gewesen wäre, annehmen wollen Brunn (Sitzungsberichte der bayer. Akademie, 1880, S. 456 ff.) hat diese Vermuthung zurückgewiesen

3) Plinius, Nat. Hist. 34, 49 Ulrichs (Skopas, S. 5 ff.) hat die beste Erklärung des Datums bei Plinius gegeben

asiatischen Gestade So ist es nicht unmöglich, den Lebenslauf des Meisters wieder herzustellen und zu verfolgen, wie seine Wanderlust ihn von einem Land zum anderen trieb Ganz jung musste er wohl mit seinem Vater nach dem Peloponnes auswandern und schuf dort unter väterlicher Anleitung seine Erstlingswerke Sein Ruhm war schon begründet, als die Tegeaten ihm ihre wichtigen Aufträge erteilten Bald darauf lockt es ihn nach Athen, wo er lange weilte, endlich eröffnet Kleinasien dem glorreichen Meister, der gealtert war, ohne an seinem kraftvollen Genie Einbusse zu erleiden, ein weites Feld der Thätigkeit Wir geben gern zu, dass bei dieser Aufstellung noch immer die blosse Vermuthung eine allzu grosse Rolle spielt, aber in Ermangelung bestimmterer Angaben steht uns keine bessere Methode zu Gebote, um die Werke des Skopas in einer befriedigenden Reihenfolge anzuordnen

Seiner Jugendzeit muss zweifellos die Bronzestatue der Aphrodite Pandemos, die man im Tempelbezirk der Aphrodite Urania zu Elis zeigte, zugetheilt werden Das Hauptbild in der Tempelcella selbst war ein Werk des Phidias, das Bild des Skopas erhob sich auf einem eigenen Unterbau (*κρηπίς*) nahe der Umfassungsmauer des Temenos ¹⁾ Bekanntlich war es ein Lieblingsthema der platonischen Philosophie, die Aphrodite Pandemos der Aphrodite Urania, die irdische der himmlischen Liebe, gegenüber zu stellen ²⁾ Aber daraus folgt noch nicht, dass Skopas durch diesen rein philosophischen Gedanken seine Anregung empfing, dass also sein Werk unter den Begriff der Allegorie fiel Das der Aphrodite verliehene Epitheton Pandemos war vielmehr durch die Religion geheiligt, es bestand zu Athen ein eigener Cultus der Aphrodite Pandemos Derselbe war zweifellos aus Asien nach Hellas verpflanzt worden, die alten Bilder der Pandemos zeigten Aphrodite auf einem Bock stehend (*ἐπ' αἰγῶν*), ganz ähnlich wie die orientalische Kunst z. B. die syrische Göttin Qadesch auf einem schreitenden Lowen stehend darstellte ³⁾ Der

1) Pausanias, VI, 25, 2

2) Plato, Symp., p. 180

3) Perrot et Chipiez, Hist. de l'Art, I, p. 713, fig. 480 Vgl. auch die chaldäischen und assyrischen Cylinder, wo die Götter auf heiligen Thieren reiten ebenda II, p. 647, fig. 314, 315 In einem interessanten Aufsatz, wo er die griechischen Darstellungen der Aphrodite *ἐπ' αἰγῶν* aufzählt, beschreibt Böhm (Jahrbuch des arch. Inst., IV, 1889, S. 213) eine Bronzetafel, die zu Kocmloed in Ungarn gefunden wurde Aphrodite steht aufrecht auf einem Bock neben Jupiter, der auf einem Stier steht

Bock war das Attribut der Aphrodite, gerade wie der Hase und die Taube. Sicherlich hat sich Skopas nicht an jenen veralteten orientalischen Typus gebunden erachtet, der längst durch das gefälligere Bild der auf dem Bock sitzenden Göttin verdrängt worden war. Die Münzen von Elis, die sein Werk reproduciren, zeigen die Aphrodite nach Frauenart auf einem galoppirenden Bocke reitend, sie trägt einen langen Chiton und halt die Falten ihres Schleiers, der über ihrem Haupte flattert, mit beiden Händen fest (Fig 115)¹⁾ Derselbe Geist spricht aus dem Typus der Aphrodite *ἐπιγαγία*, wie sie das



Fig 115 Aphrodite
Pandemos Elisische Münze

Kunstgewerbe des vierten Jahrhunderts darstellte, das zeigt uns z. B. eine reizende attische Vase, wo die Göttin ihr gehobenes Reitthier tummelt, während ein Eros ihr voranhüpft²⁾, das zeigt auch ein Bronzerehief des Louvre, das den Deckel eines Spiegels ziert (Fig 116)³⁾ Wenn man bedenkt, dass in der Plastik die älteste bekannte Darstellung der Aphrodite auf dem Bock die des Skopas ist, so wird man nicht abgeneigt sein, in diesen Denkmälern viele Nachbildungen des von ihm geschaffenen Typus zu erblicken.

Eine Statue der Hekate in Aigos, ein Asklepios und eine Hygieia zu Gortys in Arkadien gehören in dieselbe Zeit⁴⁾. Aber Skopas ist über seine Erstlingswerke schon hinaus, als die Tegeaten sein zwiefaltiges Talent als Architekt und Bildhauer in Anspruch nehmen. Es handelte sich, wie wir schon wissen, darum, den im Jahre 395/4 abgebrannten Tempel der Athena Alea wieder aufzubauen. Der Neubau, dessen Architekt Skopas war, galt für einen der schönsten und reichsten Tempel des Peloponnes. Einige Zeilen des Pausanias belehren uns, dass die drei griechischen Bauordnungen, die dorische, korinthische und ionische, dort in Anwendung kamen⁵⁾. Die leider sehr beschränkten Ausgrabungen, die im Jahre 1879 auf der Stelle des

1) Weil, *Histor. und philol. Aufsätze*, Festschrift für E. Curtius, S. 134, Taf. 3, 8. Vgl. *Journal of Hellenic Studies*, 1886, Taf. LXVI, Nr. 24, und Baumeister, *Denkmäler*, S. 1669, Fig. 1736.

2) Bohm, *Jahrbuch des arch. Instit.*, IV, 188, S. 208.

3) Es ist von mir in der *Fondation Piot, Monuments et Mémoires* I, p. 143, pl. XX publizirt worden.

4) Pausanias, II, 22, 7. VIII, 28, 1.

5) Pausanias, VIII, 45, 5.

Tempels vorgenommen wurden, haben schöne Architekturf fragmente zu Tage gefördert und zu dem viel umstrittenen Pausaniastext einen genauen Commentar geliefert¹⁾ Die innere Säulenstellung war ionisch, die aussere dorisch, und der korinthische Stil kam bei den beiden Vorhallen, welche die Cella vorn und hinten umgeben, zur



Fig. 116 Aphrodite Pandemos auf einem griechischen Spiegel (Louvre)

Anwendung Skopas hatte sich nicht auf die Bauleitung beschränkt, auch die Statuen des Asklepios und der Hygieia in der Cella trugen seinen Namen, zweifellos hat er auch die Giebelgruppen, wenn nicht ausgearbeitet, so doch componirt. Der Tempel besass zwei Giebel mit bildnerischem Schmuck. Auf der Ostseite war die Kalydonische Eberjagd dargestellt, eine allem Anschein nach sehr ausgedehnte Composition, deren Mittelpunkt der Eber bildete. Von der einen Seite eilten Atalante und Meleager, Theseus, Telamon, Peleus, Polydeukes und Iolaos, der Gefährte des Herakles, herbei, weiterhin

1) Malchhofer, Athen Mittheil., V, 1880, S. 52, Taf. 2, 4. Vgl. Dörpfeld, ebenda, VIII, 1883, S. 274, Taf. 13—14.

sah man die Thestiaden Prothoos und Kometes. Im anderen Flügel befand sich Epochos, der den verwundeten und sein Beil verleienden Ankaos stützte, neben ihm standen Kastor und Amphiaraios, der Sohn des Oikles, endlich Hippothoos und Penithoos. Im Westgiebel hatte der Bildhauer den Kampf des Telephos gegen Achill in der Kaikosebene dargestellt. Wir müssen eine ganz besondere Aufmerksamkeit den kostbaren, unmittelbar vor dem Tempel gefundenen

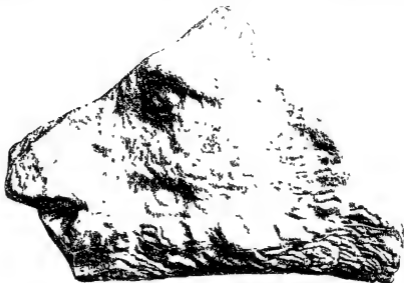


Fig. 117 Eberkopf vom Giebel des Tempels der Athena Alea in Tegea
(Athen, Centralmuseum)

Ueberresten widmen, die bestimmt aus den Giebeln stammen¹⁾. Wenn man auch nicht gerade behaupten kann, dass Spuren von der Meisselführung des Meisters daran zu erkennen seien, so vermitteln sie uns doch einen unmittelbaren Abglanz seines Stils.

Von den sieben Buchstücken aus Marmor von Dolianá, die das athenische Centralmuseum besitzt, bieten vor allem drei ein wirkliches Interesse. Das gilt zunächst von dem Kopfe des kaly-

1) Ehe noch die eigentlichen Ausgrabungen unternommen wurden, hatte Milchhöfer schon diese jetzt im Centralmuseum zu Athen befindlichen Bruchstücke bei einem Bewohner von Piali gesehen (Kavvadias, Catalog, Nr. 178, 180). Treu (Athen Mittheil., VI, 1881, S. 393 ff.) mit den von Gilléron gezeichneten Tafeln 14—15 hat sie zuerst eingehend gewürdigt. Die vollständige Literatur darüber enthält Treus Text (S. 21—22) zu den Antiken Denkmälern, I, Taf. 35, wo die Fragmente nach Gypsabgüssen vortrefflich publiziert sind. Brunn (Denkmäler griech. und röm. Sculptur, Nr. 44) bietet Abbildungen nach den Originalen, aber die düstere Färbung, welche die Marmorstücke angenommen haben, schadet der Wirkung sehr.

donischen Ebers, einem Stück von kraftvoller, schlichter Ausführung, die Wuth des in die Enge getriebenen Thieres kommt in dem



Fig 118 Kopf eines Behelinten aus dem einen Giebel des Tempels der Athena Alea in Tegea (Athen, Centralmuseum)

drohenden Blick zum Ausdruck, sowie in der Art, wie es den mächtigen Kopf mit dem halbgeöffneten Rachen zur Abwehr nach vorn stösst



Fig 119 Jünglingskopf aus dem einen Giebel des Tempels der Athena Alea in Tegea (Athen, Centralmuseum)

(Fig 117)¹⁾ Man kann sich übrigens das Bildwerk mit Hülfe einer tegeatischen Münze ergänzen, auf der die Mittelgruppe des Giebels

1) Antike Denkmäler, I, Taf. 36, Nr. 1

theilweise wiederkehrt man sieht Atalante, wie sie den Eber mit dem Jagdspieß angreift¹⁾ Viel wichtiger für uns sind die zwei Junglingsköpfe, die dem Westgiebel mit dem Kampf zwischen Telephos und Achill anzugehören scheinen²⁾ Der eine, der eines jungen Mannes im Helm, hat schwere Schaden erlitten, aber trotzdem fühlt man sich überrascht vom Ausdruck seines nach oben gerichteten Blickes und von der Lebensfülle, die aus seinen Augen spricht (Fig 118) Das Streben nach Pathos ist noch unverkennbarer bei dem zweiten Kopf (Fig 119) Die Dichtung des Halses verräth, dass die Figur von heftiger Bewegung eingegeben war, wobei der Kopf ein wenig nach hinten geworfen wurde Auch hier ist der schmerzlich flehende Blick nach der Höhe gerichtet Wie bei dem anderen Kopf liegt das weitgeöffnete Auge tief unter dem Augenbrauenbogen eingebettet, und das obere Augenlid versinkt dabei in tiefen Schatten, während das untere Lid deutlich hervortritt Nimmt man dazu noch die Stirne, die durch eine horizontale Furche getheilt ist und über den Augenbrauen kräftig vorspringt, so hat man die schärf ausgeprägten typischen Züge beisammen, die dem Kopfe von Tegea ein so besonderes Aussehen verleihen Ja noch mehr, das fast geradlinig umrahmte Hinterhaupt des mächtig ausladenden Kopfes, die in dichten, kurzen Locken angelegten Haare tragen auch das Ihrige dazu bei, das Kraftige dieser Kopfbildung recht zu betonen und die Erinnerung an Köpfe Polyklet's in uns wach zu rufen³⁾ Wenn, wie anzunehmen, die Marmorarbeiter von Tegea den Stil des Meisters treu beibehalten haben, so gewinnt diese Uebereinstimmung eine grosse Bedeutung und berechtigt uns zu der Annahme, dass um diese Zeit Skopas noch unter den Einflüssen der peloponnesischen Kunst steht

1) Journal of Hellen Studies, 1886, pl LXVIII, fig XX Das Berliner Museum hat im Jahre 1891 eine Terracottaform erworben, auf der die Kalydonische Jagd dargestellt ist Furtwängler glaubt, dass die Composition vom Giebel des Skopas abhängig sei, aber wir möchten diese Vermuthung nur mit allem Vorbehalt mittheilen Vgl Arch Anzeiger, S 107, Nr 21 Jahrbuch des arch Inst, XII, 1892

2) Antike Denkmäler, I, Taf 35, Nr 4—5 und 2—3

3) Vgl die richtigen Bemerkungen Treu's in den Athen Mittheil, VI, S 405 ff und Botho Grief's in den Rom Mittheil, IV, 1889, S 210 Furtwängler (Meisterwerke, S 523) lässt den Einfluss Polyklet's auch auf die früheste Kunstweise des Skopas sich geltend machen, er rechnet dahin mehrere Statuen, u a einen jungen Herakles der Sammlung Lansdowne (a a O S 520, Fig 92) und den Hermes des Palatin (a a O S 522, Fig 96) Aber diese Vermuthungen haben nichts Zwingendes

Indem die Sculpturen von Tegea uns sehr bestimmte Vergleichspunkte an die Hand geben, setzen sie uns in den Stand, bisher anonym gebliebene Werke mit Skopas in Beziehung zu bringen¹⁾ So findet man über die Hauptmuseen Europas zahlreiche Wiederholungen eines jugendlichen Herakleskopfes zerstreut, die trotz mancher Abweichungen doch mehr oder weniger unmittelbar auf ein gemeinsames Original zurückgehen. Zwei der merkwürdigsten, nämlich eine zu Genzano gefundene Hermenbuste des Britischen Museums (Fig. 120) und eine andere, die im Capitolinischen Museum aufbewahrt wird, stimmen im Ausdruck völlig überein, eine dritte, die im Jahre 1876 auf dem Quirinal gefunden wurde, unterscheidet sich nur durch die Kopfhaltung von ihnen²⁾. Herakles erscheint bartlos, der Kranz von Weisspappellaub, den er im Haare trägt, ist durch ein breites Band befestigt, dessen Enden über die Schultern herabfallen. Eine genaue Betrachtung lässt hier dieselben Grundzüge erkennen wie an den Köpfen von Tegea: die kraftige Schadelbildung, den leidenschaftlichen Ausdruck, den halbgeöffneten Mund, den traumatischen, tiefen Blick der unter dem Vorsprung des Brauen-



Fig. 120 Kopf des jugendlichen Herakles, gefunden in Genzano (Britisches Museum)

1) Benson (Journal of Hellenic Studies, XV, 1895, p. 194—201) hat mit den Köpfen von Tegea einen Marmorkopf des athenischen Centralmuseums in Zusammenhang gebracht, den er für einen Aphroditekopf erklärt und in dem er den Stil des Skopas erkennen will.

2) Ueber die Buste des Britischen Museums hat Wolters im Jahrbuch des arch. Inst., I, Taf. V, Nr. 2, S. 54 gehandelt. In einem interessanten Artikel hat Botho Graef die Liste der Wiederholungen zusammengestellt und die Busten vom Quirinal und Capitol abgebildet (Röm. Mittheil., IV, 1889, S. 189 ff., Taf. VIII und IX). Die Folgerungen Graef's, der die Erfindung dieses Typus dem Skopas zuweist, scheinen uns wohl begründet. Vgl. S. Reinach, Gazette des Beaux Arts, 1890, 3^e période, p. 340.

bogens in Schatten getauchten Augen Diese Zusammenstellung erhält noch mehr Weith, wenn wir nun auch das jedenfalls sehr gefeierte Original bezeichnen können, von dem alle diese Wiederholungen ihren Ausgangspunkt nehmen Zählt doch zu den peloponnesischen Werken des Skopas die Statue des Herakles, die er für das Gymnasium zu Sikyon schuf, und deren bartlosem, jugendlichem Abbild wir auf den sikyonischen Münzen der Kaiserzeit wieder begegnen ¹⁾

Wir besitzen keinerlei ausdrückliches Zeugniß dafür, dass Skopas nach diesen im Peloponnes erstellten Arbeiten in Attika gelebt habe Allem, giebt es daüber auch keine absolute Gewissheit, so haben wir doch allerhand Gründe, es zu glauben Dahin gehört zunächst die ganze Reihe skopasischer Werke, die sich theils in Athen, theils in Rhamnus und den Attika benachbarten Landschaften von Megaris und Bootien befanden Dazu kommt, dass um das Jahr 380, mit dem man die attische Wirksamkeit des Skopas anheben lasst²⁾, Athen zugleich mit seinem materiellen Wohlstand jene Anziehungskraft wieder gewann, die im fünften Jahrhundert so viele Bildhauer von den Inseln dahin gelockt hatte Auch darf daran erinnert werden, dass die späteren Mitarbeiter des Skopas am Mausoleum Attiker waren so Timotheos, den wir schon in Epidaurios thatig fanden, so Bryaxis und Leochares, die um diese Zeit bereits ihren Ruf neben Praxiteles begründeten Schliesslich scheint der Meister von Paros von jetzt an auf die Erzarbeit verzichtet³⁾ und sich ganz der Marmorbildnerei, die den Ruhm der attischen Schule ausmachte, gewidmet zu haben Das Alles legt den Gedanken nahe, dass der schon berühmte Skopas durch den zauberischen Glanz Athens sich anlocken liess, vielleicht gewann in dieser ganz mit Meisterwerken des fünften Jahrhunderts angefüllten Stadt sein Talent noch an Kraft und Geschmeidigkeit

Es ist zum Verzweifeln, dass wir nur aus zum Theil wenig beweiskräftigen Schriftquellen die in diese Periode fallenden Werke des Skopas kennen lernen So wissen wir von den beiden Erinyen, die er für das Heiligthum der „Hehren“ dicht bei der Akropolis schuf, nur

1) Auf sikyonischen Münzen, die unter Geta geschlagen Journal of Hellen Studies, VI, p. 70, pl. LIII; Nr 11 Zwei weitere Wiederholungen des jugendlichen Herakleskopfes sind jetzt im Dresdener Museum nachgewiesen Arch Anzeigen, 1894, S 27, Nr 9 und S 172, Nr 6.

2) Vgl Ulrichs, Skopas, S 47

3) [Ausser der Aphrodite Pandemos kennen wir überhaupt kein einziges Erzbild von ihm!]

soviel, dass sie aus parischem Marmor waren und zu beiden Seiten einer Erinyes mit dem Namen des Kalamis standen, und dass Skopas den alten schrecklichen, aus Aeschylos bekannten Eumenyentypus mit Schlangen im Haar gemildert hatte¹⁾ Nach Plinius²⁾ muss ihm ferner eine sitzende Hestia, die man zu Rom in den Garten des Servilius sah, zugeschrieben werden ihr Thron stand zwischen zwei Candelabern, die gleichfalls, wie es hieß, von Skopas gearbeitet waren Derselbe Plinius erwähnt auch Kanephoren des Skopas, sie gehörten dem Asinius Pollio, der sie zweifellos in Griechenland erworben hatte, um sie im Atrium seines prächtigen Hauses auf dem Aventin aufzutellen Ein Heimenbild, das man aus einem Epigramm der Anthologie kennt, kann, mit Rücksicht auf die Wahl des Gegenstands, sehr wohl in Athen zur Ausführung gekommen sein³⁾ Auch eines der gepriesensten Werke des Meisters, die Bakchantin, welche ein Zicklein zerreisst (*χμαιροφόρος*), mochten wir in diese Athener Zeit setzen, die Dichter der Anthologie haben sie folgendermaßen besungen „Wer ist dies? — Eine Bakchantin — Wer hat sie geschaffen? — Skopas — Wer hat sie rasend gemacht? — Bakchos oder Skopas? — Skopas⁴⁾“ Eine lange, geschwatzige Beschreibung des Kallistratos theilt uns mit, dass die Statue aus parischem Marmor war Die Bakchantin liess ihr aufgelöstes Haar im Winde flattern, die Arbeit des Meissels ahmte ihre uppige, blühende Schönheit mit einziger Natürlichkeit nach Den Manaden gleich, die im Kitharon ihre Orgien begingen, hielt sie ein zerrissenes Zicklein, dessen fahles Fleisch das kalte Aussehen tochter Gegenstände besass⁵⁾ Die schwulstigen Phrasen des griechischen Rhetors lassen immerhin auf ein Werk voll Leben und Leidenschaft schliessen, der Bildhauer hatte offenbar den ganzen Taumel rasender Schwärmerie in seiner Statue zum Ausdruck gebracht Es fragt sich nun, ob wir einen, wenn auch nur schwachen Nachklang dieses Meisterwerks irgendwo aufzufinden vermögen Man hat oft eine treue Wiederholung davon in einer Figur erkennen wollen, die auf

1) Overbeck, Schriftquellen, 1155—1158

2) Plinius, Nat. Hist., 36, 25

3) Anthologia graeca, IV, 165, 233 Wernicke (Jahrbuch des arch. Inst., V, 1890, S. 148) bringt es mit einem Janus in Zusammenhang, der von Augustus aus Aegypten mitgebracht und später auf Nero's Befehl vergoldet worden war

4) Anthol. gr., I, 74, 75 Vgl. das Epigramm des Atheners Glaukos, ebenda III, 57, 3

5) Kallistratos, Stat., 2

den Reliefs der neuattischen Schule während der zwei letzten vorchristlichen Jahrhunderte sehr häufig wiederkehrt, die Sosibiosvase des Louvre (Fig. 323) und eine mit Reliefs geschmückte Basis im Museum Chiaramonti des Vatican zeigen in der That einen Chor von Bakchantinnen, von denen eine für eine Nachahmung der Statue des Skopas gelten konnte¹⁾ Es ist dieselbe, welche auch eine im Jahre 1875 auf dem Esquilin gefundene Marmorplatte uns vorführt (vgl. u. Fig. 340)²⁾ sie stürmt mit verschlanktem Körper und geneigtem Haupt davon und halt in der Linken das Viertel eines Bockchens, während die andere Hand ein Messer schwingt Man darf heutzutage diese neuattischen Reliefs mit Skopas nicht mehr in Verbindung bringen, Winter hat in seiner gründlichen Abhandlung über das esquilinische Relief nachgewiesen, dass zwischen dem Werk des Skopas und diesem Manadentypus der einzige Zusammenhang in der Gleichheit des Gegenstandes bestehe Schon vor Skopas, schon im fünften Jahrhundert, hatte die attische Kunst den rasenden Chor der Bakchantinnen gelegentlich dargestellt, die esquilinische Figur gehörte zu einem umfangreichen Relief, das ein Zeitgenosse des Alkamenes und Kallimachos geschaffen haben wird³⁾, daher stammt das Vorbild jener neuattischen Reliefdarstellungen Dass auch Skopas es kannte, ist wahrscheinlich, immerhin bleibt ihm die Ehre, mit einziger Meisterschaft den Typus der „Bakchantin mit dem Zicklein“ als Rundfigur ausgestaltet zu haben

Die Werke des Skopas fanden, wie sich gezeigt hat, bei den Römern lebhaften Beifall Als Augustus nach dem Siege bei Actium auf dem Palatin einen Apollotempel erbaute, stiftete er dafür als Cultstatue einen Apollo des panischen Meisters, der zweifellos irgend-

1) Diese Reliefs und ihre Wiederholungen sind bei Hauser, *Neuattische Reliefs*, Typus 25—31 aufgezählt [Eine Gruppe aus diesem Chor der Bakchantinnen zeigt unten Fig. 127 a]

2) F. Winter, Ueber ein Vorbild neuattischer Reliefs, 50 Programm zum Winkelmannsfeste, Berlin, 1890, S. 97—124, Taf. I

3) Winter (a. a. O., S. 121) bringt die Platte vom Esquilin (a. a. O., Taf. J) mit vier andern im Madrider Museum befindlichen Platten (Taf. II und III) in Zusammenhang Seiner Ansicht nach stammen alle diese Platten von ein und demselben runden Basis her, an welcher der Chor der Mänaden dargestellt war, und wir besitzen darin das attische Original aus der Mitte des fünften Jahrhunderts, auf das die neuattischen Wiederholungen zurückzuführen seien Die von Winter für das Original angenommene Entstehungszeit ist vielleicht [sicher] später anzusetzen, aber die Thatsache, dass der Typus der „Bakchantin mit dem Zicklein“ alter als Skopas, bleibt erwiesen Den Chor der Bakchantinnen hat übrigens auch die Vasenmalerei um die Zeit des peloponnesischen Krieges in den Bereich ihrer Darstellungen gezogen Man vergleiche die von Pottier (*Monuments grecs*, 17—18, 1889—1890, pl. 95q) publizierte Lekythos des Louvre

DRITTES KAPITEL

PRAXITELES

Die Attiker besitzen eine Reihe von Eigenschaften, die sie mit einzigartiger Zähigkeit sich zu wahren verstanden haben. Sinn für auserlesene Schönheit, Streben nach fein abgewogenem Ausdruck und zu gleicher Zeit eine sichere Empfindung für das richtige Maass, bei gleichmassiger Begabung auf den verschiedensten Gebieten, das sind Vorzüge, die wir schon bei den archaischen Meistern fanden, und denen wir ebenso später im fünften Jahrhundert bei denjenigen Künstlern begegnen, die neben einem Universalgenie, wie Phidias, den reinen Atticismus vertrieten. Vereinigte im folgenden Jahrhundert Skopas alle grossen Eigenschaften der griechischen Rasse in seiner Person, so sollte ein jungerer Künstler, der Athener war von Abstammung und Sinnesart, für das specifisch attische Kunstvermögen den vollendeten Ausdruck finden¹⁾

Praxiteles ist Athener von Geburt, aber das ist auch die einzige sichere Nachricht, die wir über seine Herkunft besitzen²⁾. Die Zeit seiner Geburt, der Stammbaum seiner Familie bleiben strittig. Wir wissen nur, dass einer seiner Söhne, Bildhauer gleich ihm, den Namen

1) Wir werden im Verlauf dieses Kapitels die neuesten Arbeiten über die verschiedenen Werke des Praxiteles anführen. Als zusammenfassende Darstellungen seien folgende namhaft gemacht: Brunn, Geschichte der griech. Künstler, I, S. 335 ff.; K. Friederichs, Praxiteles und die Niobegruppe, Leipzig, 1855; Gebhart, Praxiteles, Essai sur l'histoire de l'art et du génie grec depuis l'époque de Praxiteles jusqu'à celle d'Alexandre, Paris, 1864; Ulrichs, Observations de arte Praxiteles, Witzburg, 1858; Weil, Artikel „Praxiteles“ in den Denkmälern von Baumeister, Furtwängler, Meisterwerke, S. 529—578.

2) Die athenische Herkunft des Praxiteles wird durch eine Inschrift bezeugt, die bei Thespia gefunden wurde: *Πραξιτέλης Ἀθηναῖος ἐνοχός*. Lowy, Inschr. griech. Bildh., Nr. 76. Vgl. ebenda Nr. 76a. Dieselbe Formel auf einer Inschrift von Olbia. Die sehr verdächtigen Schriftstellen, die ihn als Knidier oder Parier bezeichnen mochten, hat Brunn a. a. O., S. 336 angeführt. Es ist sehr gut möglich, dass er dem Demos Eretria angehörte. Man findet im dritten Jahrhundert einen Praxiteles von Eretria, einen Sohn des Timarchos, der im Tempel des Asklepios das Priesteramt versah. U. Köhler, Athen Mittheil., 1884, S. 81, hält ihn für einen Enkel des grossen Praxiteles.

Kephisodot führte. Nun kennen wir bereits einen Meister dieses Namens und keinen von den unbedeutendsten, der zu Ende des fünften und zu Beginn des vierten Jahrhunderts thätig war. Seine Gruppe Eirene und Plutos (s. o. Fig. 86) gehört ungefähr in das Jahr 370. Er führt Arbeiten für Megalopolis aus, und wir werden sehen, dass auch Praxiteles seine Anfangsthätigkeit im Peloponnes entfaltet. Diese Anknüpfungspunkte haben es gestattet, in dem älteren Kephisodot den Vater des Praxiteles zu erkennen¹⁾, und wenn man dem Rechnung trägt, dass oft in einer und derselben Familie einem Enkel der Name seines Grossvaters beigelegt wurde, so wird man nicht darüber erstaunt sein, dass ein Sohn des Praxiteles wieder den Namen Kephisodot trägt. Man hat auch schon versucht, die Familie noch weiter zurück zu verfolgen und einen Ahnhehn des grossen athenischen Meisters in jenem älteren Praxiteles zu erkennen, der zur Zeit des peloponnesischen Kriege in Thätigkeit war, da er im Jahre 427/6 die Cultstatue für den Tempel der Heia Teleia in Plataea schuf²⁾. Die Zeitansätze widerstreiten dem nicht, aber durch keinerlei positives Zeugnis lässt sich die Verwandtschaft zwischen dem älteren Kephisodot und dem Praxiteles des fünften Jahrhunderts erweisen.

Die Chronologie der Werke des Praxiteles ist unsicher³⁾. Ohne uns auf kleinliche Erörterungen einzulassen, wollen wir eine solche auf Grund der unverdächtigsten Angaben aufzustellen versuchen. Da erhebt sich zunächst die Frage nach der Zeit seiner Geburt. Plinius bezeichnet als Zeitpunkt der fruchtbarsten Thätigkeit des Praxiteles die 104. Olympiade (364/3—361/0 v. Chr.)⁴⁾. In diese Zeit fällt nun auch die Schlacht bei Mantinea (362), gleichzeitig beginnt diese im Jahre 370 neu aufgebaute Stadt sich mit Kunstwerken zu schmücken, an deren Herstellung der athenische Meister theilhaftig ist. Im Besonderen liefert er für Mantinea eine Gruppe, Leto, Apollo und Artemis, die Pausanias ziemlich genau datirt, indem er

1) Dieses ist die allgemein anerkannte Ansicht. Vgl. Brunn, Griech. Künstler, I, S. 336. Furtwängler (a. a. O., S. 513) erblickt in dem älteren Kephisodot einen etwas älteren Zeitgenossen des Praxiteles, und zwar eher noch seinen Bruder als seinen Vater.

2) Thukydides, III, 68 [Pausanias, IX, 2, 7]. Ueber diesen älteren Praxiteles s. o. S. 191 f.

3) Brunn a. a. O. und in den Sitzungsberichten der bayer. Akademie, 1880, S. 448. S. Reinach, Gazette archéol., 1887, p. 282. Furtwängler, a. a. O. S. 531 f. Overbeck, Das Zeitalter des Praxiteles, Berichte der Sachs. Gesellschaft der Wissenschaften, 1893, S. 23, wo die Literatur über diese Frage angeführt ist.

4) Plinius, Nat. Hist., 34, 50.

sie der dritten Generation nach Alkamenos zuweist¹⁾, da bei Pausanias Alkamenos ein Zeitgenosse des im Jahre 432 gestorbenen Phidias ist, so kommen wir, jede Generation zu 35 Jahren gerechnet, mit zwei Generationen ins Jahr 362. Während der acht vorhergehenden Jahre, von 370—362, arbeitet Kephisodot für Megalopolis. Es lässt sich also annehmen, dass Praxiteles seinen Vater nach dem Peloponnes begleitet und dort Aufträge bekommen hat. Wenn man nun seine Geburt um das Jahr 390 ansetzt, so war er im Jahre 362 28 Jahre alt und also nicht mehr bei den ersten Anfängen seiner Kunst. Zweifellos hatte er sich damals schon durch andere Werke, die man in die Zeit von 370—362 verweisen kann, einen Namen gemacht: eine andere Gruppe in Mantinea²⁾, eine Gruppe zu Megara, die gleichfalls Leto mit ihren Kindern darstellte, gehören aller Wahrscheinlichkeit nach in diese ersten Jahre seines künstlerischen Wirkens.

Um das Jahr 360 hebt die Reihe derjenigen Werke an, welche seinen Ruhm begründeten, Alles spricht dafür, dass er damals nach Athen zurückgekehrt war und sich dauernd dort niedergelassen hatte. Es war dies auch die Zeit, wo der junge Bildhauer mit Phryne die Beziehungen anknüpfte, auf die unsere alten Texte mehr als einmal anspielen³⁾. Diese berühmte Hetäre war zu Thespia geboren, also vor dem Jahre 372, in dem diese Stadt durch die Thebaner zerstört worden ist. Sie kam sehr jung, arm und elend nach Athen. Um 350 stand sie allem Anschein nach auf dem Höhepunkt ihrer Schönheit, da sie um diese Zeit dem Apelles für seine Anadyomene und dem Praxiteles für seine knidische Aphrodite als Modell diente⁴⁾. Das Datum ihres Processes bleibt dunkel⁴⁾, aber wenn man aus dem durchschlagenden Argument, das Hypereides bei ihrer Verteidigung anwandte, einen Schluss ziehen darf, so hatte sie damals noch nichts von ihren Reizen eingebüsst, und so wird der Process wohl um die gleiche Zeit anzusetzen sein. Im Jahre 335 endlich war Phryne schon eine alte Frau, als sie Alexander dem Grossen anbot, auf ihre Kosten die vom König der Makedonier zerstörten Mauern Thebens wieder aufbauen zu lassen. Ohne der Chronologie Gewalt anzuthun, lässt sich behaupten, dass die Verbindung zwischen

1) Pausanias VIII, 9, 1.

2) Hera zwischen Athene und Hebe thronend, Pausanias, VIII, 9, 3.

3) Pausanias, I, 20, 1, IX, 27, 3. Athenaeus, XIII, p. 590.

4) [Verdient eine solche Notiz bei Athenaeus (XIII, 591 A) unbedingt Glauben? Vgl. S. 291, A. 2.]

4) Vgl. P. Foucart, les Associations religieuses chez les Grecs, p. 135.

dem Bildhauer und der Hetäre in die Jahre 360—350 fällt, noch vor die Zeit, wo Praxiteles die volle Reife des Mannesalters erreichte. Wir erhalten damit einen Anhaltspunkt für die Datierung verschiedener berühmter Werke, mit denen Geschichte der Name der Phryne verflochten ist: ich meine den gefeierten Satyr der Tipodenstrasse und den Eros von Thespia. Man kennt die Anekdote, die Pausanias aus Anlass dieser beiden Statuen erzählt¹⁾: Praxiteles habe seiner Geliebten gestattet, sich sein bestes Werk auszusuchen, jedoch sich geweigert, es zu bezeichnen. Phryne habe sich nun einer List bedient und durch einen Sklaven ankündigen lassen, des Meisters Atelier stehe in Flammen, doch sei noch nicht Alles zerstört. Praxiteles habe darauf in seiner Verzweiflung ausgerufen, dass alle seine Mühe verloren sei, wenn das Feuer auch den Satyr und Eros beschädigt habe. Phryne habe ihn nun beruhigt und den Eros für sich gewählt, um ihn später in den Tempel des Gottes nach Thespia zu stiften. Aus dieser Anekdote ergibt sich wenigstens die eine Thatsache²⁾, dass diese beiden Statuen gleichzeitig sind. Der gleichen Zeit gehört eine Aphrodite in Marmor und ein Portrat der Phryne an, auch diese beiden Statuen schenkte die Hetäre dem Tempel ihrer Vaterstadt, nach Delphi aber stiftete sie damals ihr in vergoldeter Bronze von Praxiteles geschaffenes Portrat.

Gewisse Zeugnisse lassen es glaublich erscheinen, dass Praxiteles gegen 350 in Kleinasien arbeitete³⁾. Wenn es auch zweifelhaft bleibt, ob er an der Ausschmückung des Mausoleums Theil genommen⁴⁾, so stellte er doch für das Artemision von Ephesos einen mit Reliefs geschmückten Altar her, und zwar nach dem Brande des Tempels im Jahre 356⁴⁾, offenbar war der Altar für den neuen, nach jenem Brande wieder aufgebauten Tempel bestimmt. Mit dieser Reise nach Kleinasien stehen ohne Zweifel**) zwei Statuen in Zusammenhang, von denen die eine sehr berühmt war: die Aphrodite von Kos und die von Knidos. Plinius erzählt die Geschichte der-

1) Pausanias, I, 20, 1, cf. Athenaeus, XIII, p. 591 B.

2) [Kann man hier wirklich von einer „Thatsache“ (un fait) reden?]

3) S. Reinach, *Gaz. arch.*, 1887, p. 284. Furtwängler, *Meisterwerke*, S. 551.

4) Der einzige Schriftsteller, der davon spricht, dass Praxiteles dort mit Skopas zusammen thätig war, ist Vitruv, VII, praef. 12.

4) Strabo, XIV, p. 641.

**) Muss er diese Statuen in Kleinasien, kann er sie nicht ebenso gut in Athen gearbeitet und dann versandt haben?]

selben¹⁾, der Meister hatte zwei Statuen gemacht, die er zu gleicher Zeit zum Verkauf aussetzte die eine war nackt, die andere bekleidet Die Leute von Kos zogen die verhüllte Aphrodite vor, weil sie anständiger sei, die Knidier bekamen für den gleichen Preis das Bild der nackten Göttin, das dem Heiligthum von Knidos einen fabelhaften Ruhm verschaffen sollte Da haben wir es also mit zwei genau gleichzeitigen Werken aus der Zeit zu thun, wo Praxiteles in seiner vollen Manneskraft stand, d. h. aus der Zeit nach 350 Und wenn man auch die anderen für Kleinasien geschaffenen Werke derselben Periode zuweisen darf, so ist hier schliesslich noch der für Parion in Mysien gearbeitete Eros zu erwähnen

Die letzten Jahre seines Lebens scheint Praxiteles in Athen verbracht zu haben Er schuf dort, nach den Berechnungen Studniczka's, im Jahre 346 für das Heiligthum der Artemis Brauronia eine Statue dieser Göttin²⁾ Das Datum des einzigen Originalwerks, das wir von ihm besitzen, des Hermes von Olympia, ist noch immer strittig Mehrere Gelehrte neigen dazu, ein Jugendwerk des Meisters darin zu erkennen³⁾ Die Statue des Hermes, des arkadischen Nationalgottes, im Verein mit dem Dionysosknaben, der Gottheit von Elis, soll nach ihrer Ansicht auf den zwischen Elis und Arkadien geschlossenen Frieden anspielen, man hatte die Gruppe nach den blutigen Zwistigkeiten, deren Schauplatz im Jahre 363 der heilige Festraum gewesen war, als ein Unterpand der Aussöhnung geweiht Andererseits hat die Form der Basis, die so erst in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts aufgekommen ist, Furtwängler dazu veranlasst, ein späteres Datum in Vorschlag zu bringen⁴⁾ Nach seiner Meinung wäre das Werk des Praxiteles in Olympia eist im Jahre 343 geweiht worden, in dem Augenblick, wo die aristokratische Partei von Elis mit Hilfe der Arkadier über die Volkspartei triumphirte und mit Philipp von Makedonien ein Schutzbündniss abschloss Diese Vermuthung scheint uns sehr ansprechend, man wird weiterhin sehen, dass der Stil der Statue für ein Jugendwerk entschieden zu entwickelt ist

Das Todesjahr des Praxiteles bleibt unbekannt, aber vermuthlich trat er vor dem Regierungsantritt Alexanders, also vor 336, ein

1) Plinius, Nat. Hist., 36, 20

2) Studniczka, Vermuthungen zur griechischen Kunstgeschichte, S. 18

3) Brunn, Deutsche Rundschau, VIII, 1882, S. 188 Purgold, Hist. und philol. Aufsätze, Ernst Curtius gewidmet, S. 233 S. Reinach, Gaz. arch., 1887, p. 282, note 9, Revue arch., 1888, I, p. 1—4

4) Meisterwerke, S. 529

Sonst wäre es nämlich kaum zu begreifen, dass der Makedoniekönig einem weniger bekannten Meister wie Leochaëus Aufträge gab, statt sich an den grössten Meister Athens zu wenden. Somit fällt die Thätigkeit des Praxiteles zwischen die Jahre 370 und 336. Was wir von seinen Söhnen wissen, bestätigt diesen Ansatz. Er hinterliess nämlich zwei Söhne, Kephisodot den jüngeren und Timarchos. Die Werke dieser Beiden gehören bestimmt dem Ende des vierten Jahrhunderts an und fallen hauptsächlich in jene zehn Friedensjahre, welche die Regierung des Demetrios Phalereus für Athen heraufzuführen liess.

Die von uns aufgestellte Chronologie kann allerdings nicht beanspruchen, eine durchaus sichere zu sein — eine solche giebt es überhaupt nicht —, aber sie vermag uns doch wenigstens einige Anhaltspunkte zu liefern, ehe wir nun der Hauptsache, dem Studium der Werke des Praxiteles, näher treten.

§ 2 DIE FRÜHESTEN WERKE

Zu der Zeit, in welche die Anfänge des Praxiteles fallen, hatte die geschickte Politik des Epaminondas eine kraftige Auflehnung der Peloponnesier gegen die Hegemonie Spartas zu Wege gebracht. Mantinea wurde im Jahre 370 neu aufgebaut. Einige Monate nach der Schlacht bei Leuktra schufen sich die Republiken Arkadiens eine ganz neue Hauptstadt, die sie Megalopolis, die „grosse Stadt“, nannten. Dieser politische Aufschwung gab das Zeichen zu einer lebhaften Kunstthätigkeit, und die Aufträge zum Schmuck der neu gegründeten oder frisch aufgebauten Städte lockten etliche Künstler, wie den älteren*) Kephisodot und seinen Landsmann Xenophon, nach dem Peloponnes. Wahrscheinlich begleitete Praxiteles seinen Vater damals nach Arkadien und fand dort Gelegenheit, sein vielversprechendes Talent an den Tag zu legen. Zweifellos stand er damals noch ganz unter dem Einfluss seines Vaters. Merkwürdiger Weise entspricht das erste seiner Werke, dessen Datum wir kennen, eine Gruppe von drei Figuren, durchaus der Gruppe, die Kephisodot und Xenophon für Megalopolis schufen. Praxiteles führte dies Werk im Jahre 362 für einen Doppeltempel in Mantinea aus, es fand seinen Platz in

*) [Der Tempel des Zeus Soter, an den hier namenfluch gedacht wird, gehört, wie Dorfelf (Athen Mitth., XVIII, 1893, S. 218f.) sicher nachgewiesen hat, erst dem Ende des Jahrhunderts an. Für die Bildwerke desselben kommt also nur der jüngere Kephisodot in Betracht. Damit bricht die ganze, schöne Combination Collignon's in sich zusammen.]

dem Theil dieses Heiligthums, der Leto und ihren Kindern geweiht war, und stellte diese Göttin mit Artemis und Apollo im Verein dar¹⁾

Die Gruppe selbst ist zu Grunde gegangen, aber Dank den Ausgrabungen, die Fougères zu Mantinea vornahm, kennen wir drei der Reliefs, welche die Basis zierten, sie wurden im Jahre 1887 aufgefunden²⁾ Pausanias spielt kurz auf diese bildnereich geschmückte



Fig 128 Apollo, der skythische Slave und Marsyas Relief aus Mantinea
(Athen, Centralmuseum)

Basis an „am Sockel,“ sagt er, „waren die Musen und Marsyas mit der Flöte dargestellt“³⁾ Dem entspricht in der That die Darstellung auf den Reliefs von Mantinea, und ihre rechtwinklige Form zusammen mit den Maassen (1,35 m Breite auf 0,98 m Höhe) lassen über ihre Bestimmung keinen Zweifel. Da dies Postament breit genug sein musste, um drei Figuren zu tragen, so saßen die Reliefplatten offenbar alle an der Vorderseite⁴⁾, und da die Gesamtzahl der

1) Pausanias, VIII, 9, 1

2) Fougères, Bull de corresp hellén, XII, 1888, pl I, II, III, p 105—128 Vgl Waldstein, American Journal of archaeology, VIII, 1891, p 18, pl I—II Overbeck, Griech Kunstmythologie, III, Apollon, S 454—457 W Amelung, Die Basis des Praxiteles aus Mantinea, München, 1895

3) Pausanias, VIII, 9, 1. Fougères liest [wie schon vor ihm O Jahn im Philologus, XXVIII, S 6] mit Recht *Μοῦσαι* statt *Μοῦσα*

4) Vgl die sehr wahrscheinliche Herstellung, die Waldstein (a. O I u II) vorgeschlagen hat

Musen neun war, während die erhaltenen Platten uns nur sechs zeigen, muss das Vorhandensein einer vierten, jetzt verlorenen Platte angenommen werden. Auf der Haupttafel hat der Bildhauer die Hauptpersonen zusammengestellt, die bei dem musikalischen Wettstreit zwischen Apollo und Marsyas mitwirkten: den Gott selbst, den Silen und den skythischen Slaven, der den Marsyas nach seiner Niederlage zu schinden hat. „Der Wettstreit“, so schreibt Fougères, „neigt seinem Ende zu. Apollo hat schon zu spielen aufgehört, seine Kithara ruht mühsig in seinem Schooss. Der Slave wendet sich schon mit gezucktem Messer dem Satyr zu. Marsyas ist besiegt und verurtheilt“ (Fig. 128). Die Musen als Zeugen des Vorgangs sind mehr nur so daneben gestellt, als mit der Hauptgruppe innerlich vereinigt. Die Attribute sind noch nicht mit der Genauigkeit unter sie vertheilt, die in der hellenistischen Zeit Regel werden sollte. Die eine öffnet eine Schriftrolle, eine andere hält die Doppelflöte, eine dritte die Kithara, die, welche auf einem Felsen sitzt, klumpert zerstreut mit den Fingerspitzen auf einem Instrument mit langem Griff von der Gestalt der Mandoline (Fig. 129). Alle tragen dasselbe Costum, ein Himation und Untergewand mit kurzen Ärmeln, das an den Schultern durch ein Band festgehalten wird, es ist die wohlbekannte Tracht der tanagraischen Thonfiguren. Man ist über die Zeit dieser Reliefs verschiedener Meinung¹⁾. Theils hält man sie für gleichzeitig mit der Gruppe des Praxiteles, theils für eine nachträgliche Ausschmückung der Basis, die erst im zweiten Jahrhundert durch einen Bildhauer der neuattischen Schule der Basis angefügt wurde. Für letztere Annahme kann man sich auf gewisse Einzelheiten berufen: der Marsyas in seiner gewundenen und verrenkten Stellung erinnert auffallend an die betreffende Statue Myron's, zwei der Musen, die mit der Rolle und mit der Kithara, besitzen am Parthenonfries ihre Vorbilder, die nur ins Weibliche übersetzt werden mussten. Aber derartige Anlehnungen können doch schon seit dem vierten Jahrhundert gebräuchlich geworden sein. Fougères hat nachgewiesen, dass nichts im Charakter dieser Figuren uns zwingt, bis ins zweite Jahrhundert damit herunterzugehen, und so mochten wir

¹⁾ Othenbeck, Berichte des sächsischen Gesellsch. der Wissensch., 1888, S. 281 und Griech. Plastik, II⁴, S. 61f., wo er zu seiner ersten Ansicht zurückkehrt und die Reliefs in die Zeit des Praxiteles setzt, ebenso Furtwängler, Meisterwerke, S. 533. Hauser (Die neuattischen Reliefs, S. 151) hält sie für ein neuattisches Werk.

glauben, dass die Reliefs mit der Gruppe gleichzeitig sind. Unter keinen Umständen aber durften sie auf die eigene Hand des Praxiteles zurückzuführen sein. Die etwas leere Composition leidet bei aller Feinheit der Figuren an einer gewissen Trockenheit und Magerkeit der Ausführung, welche die Hand eines Ateliagehulfen verrathen, der Meister hat sich offenbar darauf beschränkt, die Skizzen zu



Fig. 129 Die Musen. In Mantinea gefundenes Relief (Athen, Centralmuseum)

liefern. Für das Studium des praxitelischen Stils behalten die Reliefs von Mantinea nichts desto weniger ihren Werth. Vielleicht besitzen wir in ihnen eine Einneigung an ein verlorenes Werk des Künstlers, nämlich an die Thespiaden oder Musen von Thespia, die Mummus entführte¹⁾, jedenfalls lassen sie durch die Anmuth ihrer Stellung, durch die Aehnlichkeit mit den gefälligen Tanagraerinnen den Einfluss ermessen, den der Stil des Praxiteles auf die Kunst der Thonbildner ausübte.

Seine berühmtesten Werke sind Einzelfiguren. Es scheint also ziemlich berechtigt, dieser Zeit seiner ersten Anfänge einige

¹⁾ Overbeck, Griech. Plastik, II¹, S. 62. S. Reinach (Gazette des Beaux-Arts, 1889, I, p. 70) denkt an die Musen des älteren Kephisodot.

Gruppen zuzuweisen, die von den Schriftstellern nur ganz kurz erwähnt werden. Dahin gehören die schon genannten Thespiaden, die im Jahre 146 nach der Einnahme Korinths nach Rom gebracht und vor dem von Lucullus erbauten Tempel der Felicitas aufgestellt wurden. Es waren Bronzestatuen der Musen, beim Brande des Tempels unter der Regierung des Claudius gingen sie zu Grunde¹⁾. Wenn man zwischen dieser Gruppe und den Musen auf den Reliefs von Mantinea eine Beziehung herstellen darf, so wurde auch sie zu den Jugendweiken des Praxiteles zählen. Für den Apollotempel in Megara hatte der Künstler eine zweite Gruppe der Leto mit ihren Kindern ausgeführt²⁾, die Uebereinstimmung der Darstellung mit der Gruppe zu Mantinea legt die Vermuthung nahe, dass dies Werk aus derselben Zeit stammt. Es ist übrigens auf einer Münze von Megara abgebildet³⁾, die Gestalten sind nach alter Manier nur so neben einander gestellt, von der Artemis dieser Gruppe, welche die rechte Hand nach der Schulter führt, hat sich in der Dresdener Artemis, von der man mehrere Wiederholungen kennt, vielleicht eine Copie erhalten⁴⁾.

In die gleiche Zeit der Thätigkeit des Praxiteles im Peloponnes mochten wir auch die Cultstatue des Letoons in Argos ansetzen⁵⁾. Leto war dort zusammengruppirt mit einer kleinen weiblichen Figur, die man zu Pausanias' Zeit Chlois nannte und für eine Tochter der Niobe hielt. Wenn man die Münzen von Argos, welche die Statue des Praxiteles abbilden, zu Rathe zieht (Fig. 130)⁶⁾, so sieht man, dass diese Nebenfigur zweifellos eine Statuette archaisirenden Stiles war, auf die sich die Göttin mit ihrem linken Arm stützte; es ist von Interesse, dieselbe Art von Stütze bei einer Statue des Wiener Museums wiederzufinden⁷⁾, einer zierlichen, bekleideten

1) Plinius, Nat. Hist., 34, 69. Cicero in Verrem, IV, 2. M. Mayer (Athen Mittheil., N. VII, 1892, S. 261) hat sehr glücklich die Thespiaden mit den Musenstatuen identificirt.

2) Pausanias, I, 44, 2.

3) Imhoof-Blumer und Percy Gardner, Numismatic commentary on Pausanias, pl. A, X, FF, I, II, p. 7. Overbeck, Griech. Kunstmythologie, III, Münztafel, V, Nr. 3 [und ebenso Griech. Plastik, II⁴, Fig. 145].

4) Furtwängler, Meisterwerke, Taf. XXXIX, dazu S. 554.

5) Pausanias, II, 21, 8.

6) Imhoof-Blumer und Percy Gardner, Numismatic commentary on Pausanias, pl. K, 36—38. Overbeck, Griech. Plastik, II⁴, S. 44, Fig. 146 a—c.

7) R. von Schneider, Jahrb. der kunsthistorischen Sammlungen des Kaiserhauses in Wien, V, S. 1—11, Taf. I—II. Vgl. S. Reinach, Gazette des Beaux-Arts, XXXV, 1887, p. 337. Die Statue wurde zu Larnaka-Skala auf der Insel Cypren gefunden.

Artemis, die sich mit dem Ellenbogen auf ein kleines, archaisches Gotterbild lehnt, das Original davon scheint in die Zeit des Praxiteles zurückzugehen. Endlich kennen wir noch durch ein numismatisches Denkmal die für Megara gearbeitete Tyche des Praxiteles. Eine Münze dieser Stadt zeigt die Göttin stehend, mit Fullhorn und Schale in den Händen. Auch hierbei konnte Praxiteles von einem älteren Werke seine Anregung empfangen haben, denn ein Zeitgenosse seines Vaters, Xenophon von Athen, hatte für Theben eine Tyche mit dem Plutos auf dem Arme geliefert. Jedenfalls weist der Typus der reich gewandeten Figur und ihre allegorische Bedeutung ungefähr in die Zeit von 370 bis 360, wozu Kephisodot seine Eirene schuf, d. h. in die Zeit der frühesten Werke des Praxiteles.



Fig. 130. Leto und Chlois. Münze von Argos.

§ 3. DIE ZEIT VON 360 BIS 350

Bei seinen Reisen durch den Peloponnes bekam der junge Bildhauer Fühlung mit der aigivischen Schule, er sah die Werke der Meister, welche an die Tradition Polyklet's anknüpften, und diese Vorbilder konnten auf die Ausgestaltung seines Talents Einfluss gewinnen¹⁾. Er stand ohne Zweifel noch unter der Wirkung dieser Einflüsse, als er um 360 nach seiner Rückkehr nach Athen die Reihe der Werke eröffnete, die seinen Ruf begründen sollten. Wollte wir versuchen, das Leben des Praxiteles während dieses neuen Zeitraums zu zeichnen, so würden wir uns auf das Gebiet der reinen Phantasie begeben. Wir kennen immerhin seine Verbindung mit Phryne und dürfen daraus folgern, dass er an dem Genussleben der athenischen Jugend Theil genommen haben wird.

Die Schriftquellen geben uns das Recht, in diese Zeit mehrere berühmte Werke zu setzen. Die Anekdote von der List der Phryne beweist, dass zwei von ihnen streng gleichzeitig sind*) die Satyr der Tripodenstrasse und der Eros von Thespia. Die Stelle, wo Pausanias den Satyr erwähnt, ist leider sehr unklar. „Es ist da,“ sagt er, „eine vom Prytaneion ausgehende Strasse, Tripodes genannt.“ Dies

1) Furtwängler (Meisterw., S. 537 ff.) hat die Wirkung dieser Einflüsse sehr gut nachgewiesen.

*) [Vgl. S. 274, Anm. *.]

Name kommt daher, dass dort kleine Tempel der Gotter sind, auf denen bronzene Dieufüsse stehen, während sehr beachtenswerthe Kunstwerke darunter Aufstellung gefunden haben. Da ist nämlich der Satyr, auf den Praxiteles, wie man sagt, sehr stolz war.“ Und weiterhin, nachdem er die Kriegshist der Phryne mitgetheilt „In dem benachbarten Dionysostempel ist ein junger Satyr, der zu trinken eingiesst. Den Eros und Dionysos, die dabei stehen, hat Thymilos gemacht“¹⁾ Dieser zweideutige Text hat viele Meinungsverschiedenheiten hervorgerufen. Man hat sich gefragt, ob dieser junge Satyr, der zu trinken eingiesst (*Σάτυρος ἐστὶ παῖς καὶ δίδωσιν ἔκπωμα*), derjenige des Praxiteles ist, oder ob Pausanias vielmehr von zwei verschiedenen Werken spricht, wie sich denken liesse²⁾. Man hat allen Grund zu glauben, dass der Wortlaut entstellt und die Unterscheidung zwischen den beiden Satyrn das Werk eines Abschreibers ist. Wenn man eine sehr leichte Correctur zulässt³⁾, so kommt man zu dem Schluss, dass der Satyr des Praxiteles, der auch von Athenaus der „Satyr bei den Dreifüssen“ (*τὸν ἐπὶ Τριπόδων Σάτυρον*)⁴⁾ genannt wird, genau derselbe ist, den Pausanias in einem der kleinen, von siegreichen Choregen errichteten Denkmäler am Rande der Tripodenstrasse gesehen hat. Er war dort mit zwei Statuen eines unbekannten Meisters Thymilos zusammengestellt⁵⁾. Man hat die

1) Pausanias, I, 20, 1

2) Man findet eine Zusammenfassung dieser Erörterungen bei Ghirardini, *Bullettino della commissione arch. comunale di Roma*, 1892, p. 324, 339, u. 326 Anm. I, wo die Literatur verzeichnet steht. Für die Gleichsetzung des weinspendenden Satyrn mit dem des Praxiteles haben sich Brann (*Gesch. der griech. Kanstler*, I, S. 339), Beudouf (*Beiträge zur Geschichte des attischen Theaters*, S. 80 bis 90) und Ghirardini ausgesprochen. Sie ist [mit vollem Recht] bestritten worden durch Wolters (*Arch. Zeitung*, 1885, S. 81—85). Auch Reisch (*Griechische Weihgeschenke*, S. 111 bis 112), der die Frage wieder aufnimmt, neigt dazu, die Gleichsetzung abzulehnen.

3) Die hauptsächlich strittige Stelle ist die folgende: *Θρῶνῃ μὲν οὕτω τὸν Ἐρωτα αἰεῖται Λιονύσιον δὲ ἐν τῷ ναῷ [τῷ πλησίον] Σάτυρος ἐστὶ παῖς καὶ δίδωσιν ἔκπωμα. Ἐρωτα δ' ἱστῆλότι ἄμφω καὶ Λιονύσιον Θυμίλος ἐποίησε*. Der Sinn wird klar [?], wenn man die Worte *τῷ πλησίον* weglässt, das ganze Satzbaue, das Band, das durch *μὲν* und *δὲ* um den Eros und Satyr geschlungen, zeigt an, dass Pausanias von den beiden Statuen des Praxiteles spricht, deren er wenige Zeilen vorher Erwähnung gethan hat. Was den Ausdruck *ναῷς* betrifft, so ist seine Bedeutung durch Reisch (a. a. O. S. 112) richtig angegeben, es handelt sich um ein choregisches Monument, überragt von einem bronzenen Dreifuss. [Collignon's Uebersetzung dieser Pausaniasstelle, die wir oben im Text wiedergegeben haben, scheint uns in mehr als einer Hinsicht anfechtbar.]

4) Athenaus, XIII, p. 591 B.

5) Brenkowsky (*Rev. arch.*, XXVI, 1895, p. 281, pl. VII—VIII) glaubt, die zwei Statuen des Thymilos in einer Neapeler Gruppe, die den Dionysos und Eros darstellt (Gerhard, *Ant. Bildwerke*, Taf. 19), wiedererkennen zu sollen. Er stellt einen Satyr damit zusammen, dessen verlorenes Original nur durch einen von Mengs dem Dresdener Museum vermachten Abguss bekannt ist.

telischen Stils angesehen. Trotz der etwas trockenen Behandlung der Gewänder und den dürftigen Formen der Brust, deren jugendlichen Charakter der Copist übertrieben zu haben scheint, haben wir es mit einer sehr sorgfältigen Copie aus der frühen Kaiserzeit zu thun. Das nach dem Spiegel gesenkte Antlitz besitzt einen reizenden Zug von würdevoller Anmuth, und das Haar, durch ein zwiefach umgeschlungenes Band zusammengehalten, zeigt die schlichte und doch so vornehme Anordnung, die uns bei der Aphrodite von Knidos wieder begegnen wird (Fig 135). Wenn, wie man annehmen darf, die Venus von Arles uns das Bild der Aphrodite von Thespia übermittelt, so führt es uns gleichzeitig einen neuen Typus von ansehnlicher kunstgeschichtlicher Bedeutung vor Augen, nämlich den der halb entkleideten Göttin, an den sich das fünfte Jahrhundert noch nicht gewagt hatte. Erinnern wir uns nur einmal an die Aphrodite



Fig 135 Kopf der „Venus von Arles“ (Louvre)

des Alkamenes (s. Fig 57) nur die rechte Schulter und der rechte Busen sind dort schüchtern entblosst, gerade als hatte die Künstlerin sich noch nicht getraut, den ganzen Oberkörper zu enthüllen. Kühner und zugleich weniger gottesfürchtig bildet die Kunst des vierten Jahrhunderts ein Motiv aus, das die allmähliche Entkleidung berechtigt erscheinen lässt: ich meine das Motiv der Aphrodite bei der Toilette. So bezeichnet die Venus von Arles gewissermassen eine der Entwicklungsphasen, welche zur vollständigen Entkleidung hinüberleiten. Fraglich bleibt, wie wir schon vernahmen (s. S. 264), ob Praxiteles diese Neuerung zuerst einführte und ob ihm nicht Skopas, von dem

die antiken Schriftsteller eine nackte Aphrodite kennen¹⁾, auf diesem Wege vorangeschritten ist. Eine Entscheidung dieser Frage ist sehr schwierig, aber sicher bleibt so viel, dass diese Darstellungsweise in der Kunst zu Praxiteles' Zeit sich Bahn bricht und rasch Glück macht. Eine zu Ostia gefundene Statue des Britischen Museums²⁾ ist gewissermassen nur eine Spielart der Venus von Ailes und gehört jedenfalls der Schule des Praxiteles an, wenn sie auch nicht geradezu eines der in den Schriftquellen aufgeführten Aphroditebilder unseres Meisters wiedergibt. Von wem immer der Typus der halbnackten Aphrodite erfunden wurde, es ist gewiss eine Errungenschaft der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts, die leitende Idee dabei war, dass man die Göttin bei der Toilette darstellte und so Gelegenheit bekam, mit zunehmender Kuhnheit die Formen des weiblichen Körpers zu enthüllen. Praxiteles brauchte aus dieser Idee nur die letzten Konsequenzen zu ziehen, um bald nachher den Typus der Knidierin zu finden.

Ueber das Portrait der Phryne, das jenes thespische Weihgeschenk vervollständigte, wissen wir nur so viel, dass es von Marmor war und gleichfalls im Tempel des Eros gezeigt wurde. Genauere Nachrichten besitzen wir über ein anderes von Praxiteles geschaffenes Bildniss der thespischen Hetäre, das diese als Weihgeschenk nach Delphi stiftete. Es bestand aus vergoldeter Bronze, und an der Marmorausule, die als Postament diente, las man die Widmung „Phryne, die Tochter des Epikles, aus Thespiea“³⁾. Zu den Zeiten Plutarch's betrachteten die Besucher von Delphi mit Neugier das Portrait, das zwischen dem des Königs Archidamos von Sparta und dem Philipps von Makedonien stand. Man erörterte wohl dabei eine Aeusserung des cynischen Philosophen Kiates, der gesagt hatte, es handle sich bei diesen drei Bildern um ein Denkmal für die Unmassigkeit der Hellenen. Noch skeptischer war ein anderer Besucher, den Plutarch ledend einführt. „Kiates,“ so raisonnirt dieser, „argerte sich über Praxiteles wegen des Geschenks, das er der Geliebten machte, er hatte ihn vielmehr darob loben sollen, dass er neben die

1) Furtwangler (Meisterwerke, S. 628 ff.) mochte beweisen, dass Skopas den Typus der Venus von Capua erfand, die gleichfalls halb entkleidet ist und in ihrer Haltung an die Venus von Milo erinnert.

2) Specimens of ancient Sculpture, I, pl. 41. Furtwangler (Meisterwerke, S. 550, Fig. 103) macht den sehr gewagten Vorschlag, in ihr das oben erwähnte Portrait der Phryne zu erblicken.

3) Overbeck, Schriftquellen, Nr. 1269—1277.

goldenen Könige die goldene Hetaire stellte, da er so den Reichthum schmahte und zeigte, wie dieser so gar nichts Wunderbares oder Ehrendiges an sich hat¹⁾

Noch andere Werke gehören ohne Zweifel derselben Periode an. Aber sie mit Sicherheit bezeichnen zu wollen, wäre Vermessenheit. Es muss uns genügen, die datirten Werke aus dieser Zeit einigermaßen untergebracht zu haben, wenn wir jetzt an das Studium derjenigen Epoche herantreten, in die seine reifsten Arbeiten fallen.

§ 4 DIE WERKE DER REIFEN MANNESJAHRE UND DER HERMES VON OLYMPIA

Die Entwicklung des künstlerischen Lebens, die den Skopas und seine Mitarbeiter nach Kleinasien lockte, hat vermuthlich auch dem Praxiteles eine Reise nach den asiatischen Griechenstädten nahe gelegt. Wir erwähnten bereits (o S 274) den Marmoraltaf, den er für das Artemision von Ephesos nach dem Brand vom Jahre 356 lieferte. Der athenische Meister arbeitete also damals zu Ephesos. Wir wissen ausserdem, dass mehrere seiner berühmten Werke sich in Städten Kleasiens, wie Knidos und Parion, oder auf benachbarten Inseln, wie Kos, befanden. Nichts verwehrt uns demnach zu glauben, dass Praxiteles sich in Kleinasien aufgehalten hat.

Man kennt die Anekdote, die Plinius über die Aphrodite von Kos und die Knidierin erzählt, die zwei gleichzeitig zum Verkauf ausgesetzten Statuen sind gewiss auch gleichzeitig gearbeitet worden, und da nach zuverlässigem Zeugnisse Phryne für die Knidierin Modell gestanden hatte²⁾, so können sie nicht viel später als das Jahr 350 fallen. Von der Aphrodite auf Kos weiss man nur, dass sie bekleidet war, ohne dass es möglich wäre, sie in irgend einer auf uns gekommenen Replik nachzuweisen³⁾. Die grosse Berühmtheit der knidi-

1) Plutarch, de Pythiae oraculis, 15.

2) Athenaus, XIII, p 590. Nach Clemens von Alexandria (Protrept, 53) wäre die Hetaire Kriatine Modell dafür gestanden. [Vgl o S 273, Anm "].

3) Die Aphrodite von Kos ist von Gerhard, Brizio und E. Curtius mit der Venus genetrix des Louvre, die wir als Aphrodite *év Knidos* des Alkamenos deuteten, in Zusammenhang gebracht worden. Wir haben schon (o S 130, Anm 3) die Ansicht v. Reinach's mitgetheilt, wonach das Originalmotiv zwar durch Alkamenos erfunden, aber von Praxiteles in seiner Statue von Kos wieder aufgegriffen worden wäre (Gaz arch., 1887. Vgl de Witte, Gaz arch., 1885, p 91). Aber daraus, dass dieser Typus durch die Koroplasten von Myrina (La Necropole de Myrina, pl VIII, p 309—315) gleichzeitig mit dem der Knidierin verworthen wurde, folgt dies noch nicht unbedingt.

schen Aphrodite, in der das Alterthum das Meisterwerk des Praxiteles (*τῶν Πραξιτέλους ποιημάτων τὸ κάλλιστον*)¹⁾ erblickte, hat uns über sie genauere Nachrichten eingetragen. Die in Maimoi gearbeitete Statue stand in einem kleinen, nach allen Seiten offenen Tempel, wo man sie von jedem Standpunkt aus bewundern konnte. Viele machten nur des Bildes wegen die Reise nach Knidos. Wenn man die Reden prüft, die in dem Lucian zugeschriebenen Dialog Amores die beiden Reisenden austauschen, so ergibt sich daraus, dass nicht alle als fromme Pilger nach Knidos kamen, aber alle lauschten sie als echte Griechen auf die netten Historchen der Fremdenfuhrer. Sie erfuhren da, wie der Bithynierkönig Nikomedes den Knidiern angeboten hatte, ihre städtische Schuld zu bezahlen, wenn sie ihm die Statue überlassen wollten, oder wie das Werk des Praxiteles tolle und verbrecherische Leidenschaften in Menge geweckt hatte. Es hat zu einer ganzen Literatur von Epigrammen den Anstoß gegeben, wovon das Folgende nur eine Probe sein will. „Die Kythereia kam von Paphos durch die Meerfluth nach Knidos, ihr eigenes Bildniß zu schauen. Nachdem sie es gründlich an seinem ringsum den Blicken zugänglichen Platze betrachtet, liess sie sich vernehmen. Wo schaute mich denn Praxeutes entkleidet? — Praxiteles hat nicht gesehen, was zu sehen Frevel ist, aber der Stahl wisselte die paphische Göttin, wie sie wohl Ares sich wünschte“²⁾ Lange Zeit erfuhr die Statue die Huldigungen der Dichter und bezauberte die Blicke der Kunstliebhaber, erst zu Ende des fünften nachchristlichen Jahrhunderts ging sie in Konstantinopel, wo sie die letzten hundert Jahre im Laeseion gestanden hatte, bei einer Feuersbrunst zu Grunde.

Die griechischen Schriftsteller loben sie mehr, als dass sie sie eigentlich beschrieben. Nur einige Zeilen des Pseudo-Lucian deuten ihre äussere Erscheinung an. „Ihre ganze Schönheit,“ heisst es da, „zeigt sich ohne Hülle, da sie keinerlei Gewand umfaßt, nur mit

Neuerdings schlägt Furtwängler (Meisterwerke, S. 552, Fig. 104) vor, die Aphrodite von Kos in einer Statue des Louvre zu erkennen, die uns Aphrodite zeigt, wie sie sich mit der linken Hand auf den Eros lehnt, an der Basisplinthe steht die Inschrift: *Πραξιτέλης ἐποίησεν* (Clausen, pl. 341, 1291, Frohner, Notice, 151, Löwy, Inschr. griech. Bildhauer, Nr. 502). Aber der Eros trägt alle Merkmale der hellenistischen Kunst an sich, und übrigens gab es bekanntlich mehrere Bildhauer mit Namen Praxiteles.

1) Lucian, Imag., 4. Vgl. Overbeck, Schriftquellen, Nr. 1227—1245.

2) Anthol. Palat. I, 104.

zur Brust gef
wird¹⁾ Aber c
Ansicht hat ihre
deilegung gefunde
wenn man übrig
bedenkt, dass
griechische Arch
mus und das g
funfte Jahrhundert
nur eine bekann
Aphrodite gek
haben, so wurde
sehr schwer zu
klaren sein, wie r
zur Zeit des Praxit
so unvermittelt
einer alten, orient
lischen Darstellung
weise hatte zur
kehren sollen
Idee der Entkleid
ist im Gegentheil
griechische, zu
die hellenische Ku
nur Schritt für Sch
gelangte

in Rom kein Gewissen daraus, ihn auf ganz neue
schreiben Gewisse Unterschriften von ihm sind
so z B diejenige, die man auf einer Basis des
einer Aphrodite mittelmässigen Stils und einem
Kaum mehr Glauben verdient die In-
axitelis, die an der Basis des einen der Kolosse
illo steht²⁾ Dieselbe Bezeichnung liest man auf
Rom gefundenen Basis, man kann allenfalls zu-
eines der nach Rom verschleppten und dort vor
Felicitas aufgestellten Werke des Praxiteles kennt-
3)

dürfen diese verdächtigen Inschriften nicht sammt
eine Prüfung verworfen werden, einige davon können
beziehungen erschliessen So ist es mit der Inschrift
us, die von einer Heime stammt und in der Galeria
atican sich befindet⁴⁾ Obgleich sie erst in romi-
gaben wurde, so hat sie gleichwohl seit den Aus-
aus vom Jahre 1885 eine ganz ungeahnte Wichtig-
in die Auffindung einer Weihinschrift an Eubuleus
dass dies der Name einer mythologischen Gestalt
eleusinischen Gottheiten ist⁵⁾ Um dieselbe Zeit
undstelle jener Weihinschrift forderten die Aus-
erkwundige Buste von parischem Marmor zu Tage,
ur grob zugehauen ist, als wäre sie zur Einpassung
hergesehen (Taf VI)⁶⁾ Sie zeigt das Bild eines
as realistischen Ausdruck, mit etwas träumerischem
hem Haar, das in dichten Massen in den Nacken
schigen Locken die Stirn beschattet Der kunst-
alser Buste ist so in die Augen fallend, dass Benn-
gleichzeitig vorschlagen konnten, ein Original-
Bildh, Nr 502 Visconti (Op Var IV, p 480) wollte eine Copie der
in Kos darn erblicken, eine Vermuthung, die Furtwängler (Meisterwerke,
n hat
Nr 494 Furtwängler (a a O, S 133) meint gleichwohl, dass die
des alteren Praxiteles sein könne.

1) Curtius, Archäol
tung, 1869, S 63 S Ren
hat neuerdings (Rev
1895, t 367, p XXXVII)
geschlagen, dass diese or
talschen Bildwerke von ei
in Griechenland zur Zeit
mylenschen Cultur ents
denen Typus abzuweisen
dürften

2) Perrot, Histoire
l'Art dans l'antiquité, Nr 489
p 556, 559 Vgl Jai
Monuments et memoires,
p 156

er, I, Taf 34 und S 21 Brunn, Denkmäler, Nr 74 Vgl *Έργα ἀρχ*,
r, Jahrb des arch Inst, V, 1890, S 209

werk des Praxiteles dann zu erblicken möglicher Weise besitzen wir daran das Vorbild für jene Heime mit der Bezeichnung „Eubuleus des Praxiteles“¹⁾

Aber wer ist denn eigentlich Eubuleus? Wir wissen von ihm nur so viel, dass sein Cultus zu Eleusis mit dem des Triptolemos und dem „des Gottes und der Göttin“, d. h. des Hades und der Persephone, vereinigt war. Zusammen mit diesen drei Gottheiten wird er in einem attischen Decret des fünften Jahrhunderts erwähnt, und ein eleusinisches, leider sehr verstummeltes Motivbild nennt als Stifter einen gewissen Lakrateidos, der sich als „Priester des Gottes und der Göttin und des Eubuleus“ bezeichnet²⁾. Autoiensellen, freilich nur aus sehr später Zeit, lehren uns ausserdem, dass nach der eleusinschen Legende Eubuleus jenei junge Schweinehirt war, der die Einführung der Kore durch Hades mitansah. Wenn man die Vermuthung von Benndorf und Furtwangler gelten lässt, so wäre Eubuleus der Bruder des Triptolemos, und Praxiteles hatte sich der eleusinschen Legende insofern angepasst, als er ihm dasselbe jugendliche Aussehen, dasselbe lockige und reichliche Haar verlieh. Es fragt sich nur, wie sich dann Eubuleus überhaupt noch von Triptolemos unterscheiden liess, und so durfte Otto Kern das Richtige getroffen haben, wenn er auf Grund einleuchtender Argumente behauptet, dass der angebliche Eubuleus einfach ein Triptolemos sei, bei der Wichtigkeit des Triptolemoscultus begreift man es dann auch, dass zu Eleusis noch zwei weitere Kopfe gefunden wurden, die im Typus mit dem angeblichen Eubuleus nahezu übereinstimmen³⁾. Uebrigens ist dieser Typus auch durch eine lange Reihe römischer Repliken, besonders durch den sogenannten Vergil des Vatican, bekannt⁴⁾, die Römer haben ihn sich zur Darstellung ihres Bonus Eventus zurecht gemacht, und auch diese Verschmelzung begreift man leichter, wenn es sich um eine bekanntere mythologische Gestalt als um den obskuren Eubuleus handelt.

Doch betrachten wir nun das Werk, über dessen Namen so viel gestritten wird. Liegt hier denn wirklich praxitelischer Stil vor?

1) Benndorf, Anzeiger der phil.-hist. Classe der Wiener Akademie, 16 Nov. 1887. Furtwangler, Arch. Gesellsch. zu Berlin, Juli, 1887. Vgl. S. Reinach, Revue arch., 1888, I, p. 69. Furtwangler hat in seinen Meisterwerken (S. 561 ff.) diese Benennung von Neumun aufrecht erhalten.

2) C. I. A. IV, Nr. 27 b. *Ἐφρημὸς ἀρχ.*, 1886, Taf. 3, Nr. 2.

3) O. Kern, Athen Mitth., XVI, 1891, S. 1—29.

4) Helbig, Führer I, Nr. 73. Die anderen Repliken hat Benndorf a. a. O. aufgezählt.

nächst waren es seine unmittelbaren Schüler, die seine Lehre in sich aufnahmen und seine Richtung fortsetzten. Aber ganz besonders verdient es Beachtung, in welchem Umfang sein Stil in den Produkten des Kunstgewerbes sich geltend macht: seine reizenden Werke sind auch für bescheidenere Künstler eine unerschöpfliche Quelle der Anregung gewesen. Manche attische Grabstele zeigt uns eine zierlich sich anlehende Gestalt, die einen Lieblingsrhythmus des Meisters wiedergibt¹⁾, der Lieb reiz der Knidierin strahlt aus gewissen Frauenköpfen der Grabsteine unverkennbar uns entgegen. Endlich scheinen die Terracotten von Tanagra einen Theil ihrer Anmuth dem Einfluss zu verdanken, den seine Werke auf das Gewerbe ausübten. Seit wir die Reliefs von Mantinea wieder besitzen (vgl. o. Fig. 128f.), lässt sich die nahe Verwandtschaft



Fig. 155 Aphrodite, Marmorkopf aus der Sammlung des Lord Leconfield zu Petworth in England

zwischen den praxitelischen Musen und jenen gefälligen Figürchen nicht verkennen, die so rasch die strengerer, von den Koioplasten des fünften Jahrhunderts modellirten Terracotten verdrängten: den zierlichen Wurf der Gewänder, die natürliche Anmuth der Stellungen haben sie mit den praxitelischen Schöpfungen gemein, ja bis in die Kopfe lässt sich die Uebereinstimmung verfolgen: der im Verhältniss zum Körper sehr kleine Kopf, die langlichen und mandelförmig geschnittenen Augen, der niedliche Mund mit der etwas kraftig gebauten, vorgestulpten Unterlippe, endlich die Frisur mit den leicht aufgebrauschten Haarstrahlen, das Alles erinnert an praxitelische Köpfe²⁾. So lebt der Geist des grossen athenischen Meisters in diesen wunderbar zierlichen Gebilden weiter, sie sind so zu sagen getränkt mit Liebreiz aus seinen Weiken.

1) Michaelis, Attische Grabreliefs, Zeitschr. für bild. Kunst, N. F. IV, S. 233, Fig. 21

2) Pottery, Les Statuettes de terre cuite dans l'antiquité, S. 112

VIERTES KAPITEL.

DIE GENOSSEN DES SKOPAS DIE SCULPTUREN AM MAUSOLEUM

§ 1 BRYAXIS UND LEOCHARES

Als Skopas auf der Höhe seines künstlerischen Ruhmes es unternahm, das dem karischen König Maussolos errichtete Prunkgrab zu schmücken, da verband er sich mit Genossen, die ihr schon begründeter Ruf seiner Wahl empfahl. Es waren Attiker oder doch Bildhauer, die sich in Athen durch ihre Arbeiten bekannt gemacht hatten. Wir können uns dem Studium der Mausoleumsculpturen nicht zuwenden, ehe wir nicht eine Vorstellung von der persönlichen Kunstweise dieser Meister uns gebildet haben, denn wir sollen doch, wenn irgend möglich, den Antheil bestimmen, den ein jeder von ihnen an diesem Sammelwerke hat, und nachzuprufen vermögen, mit welchem Recht man sie als Urheber des einen oder anderen Stuckes in Anspruch nimmt. Timotheos ist uns schon bekannt, so erubrigt uns zusammenzustellen, was die Schriftquellen und Denkmäler über die beiden Anderen lehren.

Der Name des Bryaxis sieht nicht nach einem Attiker aus, er war nachweislich in Karien gebrauchlich¹⁾. Und doch sichert ihm das einzige Zeugniß, das wir über den Ursprung des Meisters besitzen, die Eigenschaft als Athener. Nimmt man also auch an, dass er von Geburt Kariar war, so muss man doch zugeben, dass er sich in Athen gebildet und dort gelebt hat²⁾. Wir kennen

1) Bull. de corresp. hellén., IV, 1880, p. 316.

2) Vgl. Löwy, *Inscr. griech. Bildh.*, S. 322. Als Athener wird er von Clemens Alexandrinus *Protrepticus*, IV, 48) bezeichnet. Einer lateinischen Inschrift („opus Bryaxidis“), die sich zu Rom and, lässt sich darüber nichts entnehmen, vgl. Löwy, *a. a. O.*, Nr. 492.

übrigens von ihm ein authentisches Werk, das seine Namensunterschrift trägt und neuerdings zu Athen aufgefunden wurde — es gehört seiner Anfangszeit an. Das Denkmal, um das es sich handelt, war von drei Phylarchen, einem Vater mit seinen beiden Söhnen, in Erinnerung an einen Preis gestiftet, den sie bei einem hippischen Wettkampf für ein Paradekunststück, die Anthippasia, davongetragen hatten. Die Unterschrift des Bryaxis steht auf einer Seite der plastisch geschmuckten Basis, auf der das Monument sich erhob¹⁾, auf

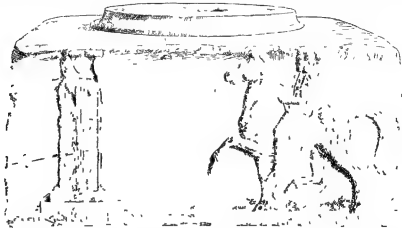


Fig. 156 Basis eines von athenischen Phylarchen errichteten Denkmals (Athen)

jeder der drei anderen Seiten ist ein Reiter dargestellt, der auf einen Dreifuss zureitet (Fig. 156)²⁾. Es wäre unbillig, wollten wir den Bryaxis nach diesen Reliefbildchen beurtheilen, die sich nicht über die mittelmässigen Leistungen der gewerbsmässigen Bildhauerei erheben, die Pferde sind schweifällig, die Reiter einer wie der andere — kurz, wir haben es mit dem landläufigen Stil der attischen Marmorarbeiter zu thun. Man muss vielmehr das Werk des Bryaxis in einer Nikestatue erkennen, die etwas später dicht bei jener Basis gefunden und von Kavvadias sehr glücklich in der Weise ergänzt wurde, dass er sie auf eine Säule stellte (Fig. 157)³⁾. Dies Werk macht dem Bildhauer mehr

1) *Ἐγούνης ἐπόησεν* Homolle, Bull. de corresp. hellén., XV, 1891, p. 369. Homolle macht darauf aufmerksam, dass in der Inschrift der Phylarchen sich noch die alte Orthographie *o = ou* findet, folglich das Denkmal früher ist als 360.

2) Diese Reliefs hat Couve in Bull. de corresp. hellén., XVI, 1892, p. 550—559, pl. III—VII veröffentlicht. Vgl. *Ἐργημ. ἀρχ.*, 1893, Taf. 6 und 7, v. Reinach in der Gazette des Beaux Arts, I. März 1894, S. 225.

3) Für die Figürung des Denkmals vgl. Kavvadias, *Ἐργημ. ἀρχ.*, 1893, p. 39—40, Taf. 4 und 5, 47.

Ehre, als die Reliefs an der Basis. Die Nike ist darauf berechnet, von vorn betrachtet zu werden, und hat den schönen Schwung der epidaurnischen Siegesgöttinnen (vgl. o. S. 214), sie ist zwar nur in breiten Massen angelegt, aber ihre stilistischen Eigenthümlichkeiten lassen keinen Zweifel über die Zugehörigkeit ihres Meisters zur attischen Schule.



Fig. 157 Niketorso,
gefunden bei der Basis des
Phylarchendenkmals (Athen)

Ein Asklepios und eine Hygieia, die er für Megara lieferte, waren ein bedeutendes Werk, bei dem der Künstler seine Fähigkeiten mit mehr Behagen entfalten konnte.¹⁾ Beachtenswerth ist, dass Bryaxis, nachdem er so für Athen und Megara gearbeitet, von nun an sein Talent in den Dienst der griechischen Städte Kleinasiens stellt. Seit er um 350 durch die mit Skopas gemeinsam übernommene Aufgabe nach Karien geführt worden war, scheint er den Rest seines Lebens in Asien verbracht zu haben. In der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts entstand also wohl sein Dionysos von Knidos, sowie Zeus und Apollo, die er sammt mehreren Löwen für die lykische Stadt Patara lieferte, desgleichen die fünf kolossalen Gotterbilder, welche die Rhodier bei ihm bestellten, und der Apollo, den Antiochos Philadelphos von Syrien später nach dem Tempel zu Daphne

bei Antiochia verpflanzte. Die Statue war natürlich älter als die Gründung dieses Tempels, da Antiochia erst im dritten Jahrhundert (um 298) sich zur grossen Stadt entwickelte und jenen Namen annahm. Wir können auf römischen Münzen von Antiochia ein kleines Abbild dieser Statue nachweisen. Apollo erscheint im langen Kitharodengewand mit der Leier im Arm.²⁾ Das Interessanteste bei diesem Werk war übrigens die Technik, Bryaxis hatte

1) Für diese und die folgenden Statuen findet man die Zeugnisse der Alten zusammengestellt bei Overbeck, *Schriftquellen*, Nr. 1316—1327. Vgl. Brunn, *Griech. Künstler*, I, S. 383 ff.

2) Overbeck, *Griech. Kunstmythologie*, IV, S. 111, Münztafel V, Nr. 39, dazu S. 96. [Auch in Overbeck's *Griech. Plastik*, II⁴, Fig. 167 findet man die Münze abgebildet.]

namlich das alte bei den akrolithen Statuen angewandte Verfahren, wonach nur der Kopf und die Extremitäten von Marmor waren, wieder zu Ehren gebracht. Der Körper bestand aus vergoldetem Holz, die nackten Theile aus Marmor, in die Augen waren Edelsteine eingesetzt¹⁾ Eine derartige Technik schloss eine gewandte Ausführung keineswegs aus, wir dürfen an eine ähnlich sorgfältige Arbeit denken, wie sie beispielsweise den italienischen Holzstatuen des fünfzehnten Jahrhunderts aus Quercia's Schule eigen ist.

So handhabte also auch Bryaxis jenes Verfahren der Vergoldung und Incrustation, das in der Goldelfenbeinbilderei noch immer

in Übung war. Vielleicht darf man auf Grund dieser Thatsache ein Werk von soltsamer und umständlicher Technik, wobei das sich eine förmliche Legende gebildet hat, dem Bryaxis zuschreiben, ich meine den sogenannten Pluto von Sinope, den ein Ptolemaer in Befolgung eines Traumes vom Pontos hatte kommen lassen, um ihn im Serapeum der Vorstadt Rhakotis zu Alexandria aufzustellen²⁾ Nach dem



Fig. 158 Serapusbüste (Britisches Museum)

1) Libanius, Orat. 61. Eine noch genauere Beschreibung ist uns in einer wenig bekannten Stelle der Kirchengeschichte des Philostorgios überliefert, die Max Egger in der *Revue des études grecques*, 1889, p. 102 besprochen hat.

2) Clemens Alexandr. *Protrept.* IV, 48. Ueber den Serapiscult zu Alexandria vgl. G. Lafaye, *Histoire des divinités d'Alexandrie*, p. 16 sq.

Stoiker Athenodoros aus Tarsos, den Clemens Alexandrinus citirt, war die Technik bei dieser Statue im höchsten Grade sonderbar, man sah an ihr Gold, Silber, Bronze, Eisen, Zinn und alle Arten von edlen und harten ägyptischen Steinen vereint. Möglicherweise konnte somit Biyaxis der Schöpfer jenes Typus des hellenisierten ägyptischen Serapis sein, der mit seinem dichten Bart, seinem hohen Haaraufsatz in Form eines Modius, seinem milden, wohlwollenden Gesichtsausdruck in der Diadochenzeit so oft wiederholt wurde (Fig. 158)¹⁾ Uebrigens wollen wir doch bemerken, dass wir uns zwei sehr verschiedenen Ueberlieferungen gegenüber befinden. Athenodor, der allein den Namen des Biyaxis anführt, nicht ohne ihn ausdrücklich von dem Zeitgenossen des Skopas zu unterscheiden, setzt die Ausführung der Statue in der Zeit von Ramses dem Grossen an, nach seiner Versicherung war sie ein Bild des Osiris, das der Pharaon bestellt hatte²⁾ In der grundverschiedenen anderen Ueberlieferung, die dem Ptolemaos Soter oder Ptolemaos Philadelphos die Widmung der aus Sinope geholten Plutostatue zuweist, ist von Biyaxis gar nicht die Rede³⁾ Wir sind also wohl berechtigt, die Statue griechischen Stils, die als Vorbild für den hellenisierten Serapis diente⁴⁾, für ein Werk der Ptolemaeerzeit anzusehen, in der That zeigen die ältesten Darstellungen dieses Gottes in seiner griechischen Form, die wir auf Münzen des Ptolemaos VI. besitzen, einen Typus, der mit dem Zeustypus der lysippischen Schule sehr verwandt ist⁵⁾

Keinen Grund giebt es, das dem Biyaxis zugeschriebene Portrait des Seleukos in Zweifel zu ziehen⁶⁾ Ob es nun älter oder jünger ist als 321, in welchem Jahr Seleukos Satrap von Babylon wurde, es beweist unter allen Umständen, dass die Thätigkeit

1) Beispielsweise in der umstehend abgebildeten Büste des Britischen Museums und einer eben solchen des Vatican. Helbig, Führer, I, Nr. 239. Obige Ansicht hat Brunn (Geschichte der griech. Kunst, I, S. 384 ff.) verfochten.

2) Athenodoros erklärt, es sei eine so alte Statue gewesen, dass man behaupten könnte, sie sei nicht von Menschenhanden geschaffen (*ἀγχοποιήτων*). Er bemerkt, sie sei nicht das Werk des Biyaxis von Athen, sondern eines gleichnamigen Meisters (*οὗτος ὁ Ἀθηναῖος, ἄλλος δὲ τοῦ δμῶνυμος ἐστὶν ἡ Βραχίδης*). Krokai (Gleichnamige griech. Künstler, S. 20) hat in den Worten des Clemens Alexandrinus alles das hervorgehoben, was die Zuweisung dieser Statue an Biyaxis zu bestreiten gestattet.

3) Clemens Alex. a. a. O., Plutarch, De Iside, 28, Tacitus, Hist., IV, 63 und 64.

4) Vgl. Michalichs, Journal of Hellenic Studies, VI, 1885, p. 289 sqq.

5) Imhoof-Blumer, Porträtköpfe auf antiken Münzen hellenistischer Völker, Taf. VIII, 12.

6) Pflaum, Nat. Hist., 34, 73.

unseres Bildhauers sich ziemlich tief in die zweite Hälfte des vierten Jahrhunderts hinein erstreckte

Beim letzten der Mitarbeiter des Skopas, bei Leochares, fragt es sich zunächst, ob er Athener war. Man kann nämlich dem Zeugnis einer griechischen, aber erst aus römischer Zeit stammenden Inschrift, die ihn als Athener bezeichnet, nicht durchaus trauen¹⁾. Sicher ist das Eine, dass er zu Athen arbeitete und dort durch zahlreiche Werke seinen Ruf begründete und, der Natur seiner Begabung entsprechend, an die künstlerische Ueberlieferung der Attiker anknüpfte. Da er jünger ist als Skopas, gehört er der jungen Generation der athenischen Schule an, fallen seine ersten Werke in die Zeit um 360, so konnte er noch das Drama von Charonea (338) miterleben und vom Glanz des makedonischen Königtums sich betucken lassen. Seine letzten Werke waren bestimmt, die Familie König Philipp's zu verherrlichen und eine Episode aus dem Leben Alexander's des Grossen im Bilde festzuhalten. Das letzte Datum, das wir über seine künstlerische Tätigkeit besitzen, weist in die Zeit um 323²⁾.

Eines der ältesten Werke des Leochares ist ein Portrat des Isokrates, das der athenische Feldherr Timotheos vor dem grossen Tempel zu Eleusis aufstellen liess, es ist unbedingt älter als das Jahr 355, in dem Timotheos verbannt wurde³⁾. Der Bildhauer scheint sich dem Portratfach, das durch den Realismus des Demetrios einen ganz neuen Aufschwung genommen hatte, mit Erfolg gewidmet zu haben. Ein durchaus realistisches Werk war sein Bildnis des Sklavenhandlers Lykiskos, in dem der Künstler mit packender Naturwahrheit die Verschmutztheit eines gemeinen Schachereis verkörpert hatte⁴⁾. Die Eitelkeit der Bürger Athens, die sich immer häufiger portratieren liessen, bot ihm weitere Gelegenheiten, sein Talent auf diesem Gebiete darzuthun. Unter Mitwirkung seines Zeitgenossen Sthenios stellte er sämtliche Glieder der attischen Familie des Pasion in ganzer Figur in Statuen dar, die dann auf der Akropolis

1) Lowy, *Inscr. griech. Bildh.*, Nr. 505.

2) Vgl. Brunn, *Griech. Künstler*, I, S. 386—391.

3) Vgl. Pseudo-Plutarch, *Vita X orat.*, *Isocrat.* 27, wo man die metrische Widmung findet.

4) Plinius, *Nat. Hist.*, 36, 79. Diese sowie die auf die anderen Werke des Leochares bezüglichen Autorenstellen findet man bei Overbeck, *Schriftquellen*, Nr. 1303—1315. [Es ist übrigens stark bezweifelt worden, ob dies Portrat des Lykiskos wirklich von Leochares ist. Vgl. Overbeck, *Griech. Plastik* II¹, S. 93.]

Aufstellung fanden¹⁾ Eine andere Statuengruppe, die an der Basis die Unterschiff des Leochares trug, erhob sich in der Nähe des Prytaneion zweifellos haben wir es auch hier mit Portrats zu thun²⁾ Endlich bezeugt eine ganze Reihe von Inschriften, die in der Nähe der Akropolis gefunden wurden, dass der Meister sich grossen Zulaufs erfreute, und dass seiner Werkstatt Aufträge zu Votivbildern und Weihreliefs in Menge zu Theil wurden³⁾

Aber wenn auch Leochares eine gewisse Vorliebe für das Portrat bekundet, so verzichtet er deshalb doch keineswegs auf die Herstellung von Gotterbildern, die das vierte Jahrhundert auch weiterhin, nur in neuer Auffassung, entstehen sah Er ist in dieser Hinsicht ein rechtes Kind seiner Zeit voll Achtung vor der Ueberlieferung, dabei ein Neuerer im Stil und im Ausdruck, wenigstens kann man das aus den Schriftquellen folgern, die ihm zahlreiche, grosstentheils für Athen bestimmte Cultstatuen zuweisen so z B den Zeus Polieus auf der Akropolis, den wir vielleicht auf attischen Münzen der Kaiserzeit in Umlauf besitzen⁴⁾, und einen Zeus als Donnerer, der später im Tempel des Jupiter Tonans auf dem Capitol seinen Platz fand Im Pnaus sah man hinter der sog „langen Halle“ (*σποδ μακρά*) in der Nähe des Mecies ein anderes Zeusbild von ihm, das den Gott mit der allegorischen Figur des Demos zusammengestellt zeigte Auch Apollostatuen schuf er, namentlich eine des Apollon Alexikakos, die sich vor dem Tempel des Gottes im Keiameikos von Athen erhob, ihr zur Seite stand ein älteres Bild dieses Apollo, das Kalamis geschaffen hatte (vgl Band I, S 428)

Als die Arbeiten am Mausoleum den Leochares nach Kleinasien führten, war der Bildhauer schon sehr bekannt So lag es nahe, dass sich die Bewohner von Halikarnass an ihn wandten und ihm die Statue des Ares in Arbeit gaben, die dann in einem Tempel ihrer Stadt aufgestellt wurde Aber Leochares kehrte nach Griechenland zurück und stellte in den letzten Jahren seiner Laufbahn sein Talent in den Dienst der neuen Macht, die zu Charonea den letzten

1) Lowy, *Inscr griech Bildh*, Nr 89 Die Basis, die zwischen den Propyläen und dem Parthenon aufgefunden wurde, hat in der Kaiserzeit als Postament für Statuen des Augustus, Drusus, Germanicus und Trajan gedient

2) Lowy a a O, Nr 77

3) Lowy a a O, Nr 78—82

4) Overbeck, *Griech Kunstmythologie*, I, S 54 [und *Griech Plastik* II², Fig 165]

W1
wu
dor
Phi
mit
kor
sen
lau

!
:
:
:

7

der
bes
Jag
zu
ent
(Fi
das
axt
hat
ein
pig
Gr
gal

--

Alle diese Zeugnisse bestätigen die Fruchtbarkeit und den Ruhm des Leochaes, aber wir besitzen noch ein besseres Hülfsmittel, um die Eigenartigkeit seiner Begabung zu ermessen. Eine Marmorgruppe des Vatican, unter Lebensgrösse, ist eine verkleinerte, aber allem Anschein nach sehr getreue Copie einer Bronze-Gruppe, in der der Künstler den Adler des Zeus mit dem geraubten Ganymedes dargestellt hatte. Das Werk muss später nach Rom verpflanzt worden sein, denn Plinius begnügt sich nicht damit, es nur so zu erwähnen, er bewundert vielmehr im Einzelnen, mit welcher Sorgfalt der Vogel seine kostliche Last erfasste, indem er sich vorsah, mit seinen scharfen Klauen auch nur durch das Gewand hindurch den zarten Körper des Knaben zu verletzen¹⁾. Diese Angabe passt genau auf die Gruppe des Vatican (Fig. 160)²⁾. Indem der Adler seine grossen Flügel in horizontaler Richtung mächtig entfaltet, indem er den Blick gen Himmel richtet und den Schnabel wie zu einem Triumphschrei öffnet, entführt er in siegreichem Aufzug den jungen Hüten, ihn sorgsam zwischen den Fängen haltend. Ganymedes stösst eben vom Erdboden ab, die Syinx ist seinen Händen entfallen, sein Hund, der am Fuss des die Gruppe stützenden Baumstammes hockt, heult dem Entschwebenden nach. Ungeschickte Ergänzungen haben gewisse Theile der Gestalt des Ganymedes entstellt, besonders seinen linken Arm, der anspruchsvoll mit der Bewegung eines Tänzers nach oben gebogen ist, zweifellos griff die mehr ausgestreckte Hand nach dem Hals des Adlers, um dort einen Stützpunkt zu suchen³⁾. Abgesehen von diesen Mängeln haben wir es mit einer geschickt aufgebauten Gruppe zu thun, bei der offenkundig das Bestreben bestand, in der Richtung der Arme und Beine wechselseitige Symmetrie zu erzielen. Der Kopf ist charakteristisch: wir werden später sehen, dass dieser jugendliche Typus mit seinen wallenden Locken in der Diadochenzeit besonders beliebt wurde. Vor Allem aber können wir an der vaticanischen Copie die ganze Kühnheit dieser Composition ermessen, die dem Erfindungsgeist des Leochaes alle Ehre macht. Man bedenke doch, es handelt sich nicht nur einfach darum, eine geflügelte

1) Plinius, Nat. Hist., 34, 79.

2) Helbig, Fühler, I, Nr. 398, wo auch die ältere Literatur verzeichnet steht. Brunn, Denkmäler, Nr. 158.

3) [Nach der gewöhnlichen Ansicht wäre dieser linke Arm vielmehr stärker gekrümmt gewesen, so dass die Hand die Augen beim Flug nach der Sonne beschattete. Vgl. Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse, Nr. 1246.]

tolsoh das Richtige gesehen. Man begreift nicht, wozu der Gott den Kocher an der Schulter hängen hat, wenn er nicht den Bogen fuhite. Die rechte Hand machte ursprunglich keine so anspruchsvolle Bewegung, sondern hing einfach herab und hielt einen Lorbeerzweig, dessen Blätter man noch an dem stützenden Baumstamm sieht, der vom Copisten bei der Uebertragung des Bronzeoriginals in Marmor hinzugefügt wurde. Dieser Zweig ist das Sinnbild der Lustriation, dasselbe Attribut fuhite, wie wir sahen (Band I, S. 428), schon der Apollon Alexikakos des Kalamis, der vor dem Tempel des Apollon Patroos auf dem Kerameikos von Athen sich erhob.

Nun aber hatte Leochares für eben diesen Tempel eine Apollonstatue gearbeitet (vgl. oben S. 334). kann er da nicht sehr wohl den alten Typus des Gottes mit Bogen und Suhnzweig, wie man ihn auf archaischen Münzen sieht, wieder aufgegriffen haben ¹⁾? Die Vermuthung gewinnt an Boden, wenn man nach Winter's Vorgang die Statue vom Belvedere mit dem vaticanischen Ganymedes vergleicht. Dieselbe über's Kreuz gehende Symmetrie in der Haltung der Arme und Beine, denselben Faltenwurf in der Gewandung, dieselbe sorgfältige Wiedergabe des wallenden Haares fanden wir auch schon beim Ganymedes. Die liebevolle Darstellung der Sandalen aber, deren reiche Ciselirarbeit die zarte Glättung der Fleischtheile erst recht zur Geltung kommen lässt, einnert entschieden an den Hermes des Praxiteles.

Sieht man auf die Statue als Ganzes, auf die allgemeine Stilhaltung, so findet man auch da nichts, das mit den Gepflogenheiten der Kunst des vierten Jahrhunderts nicht in Uebereinstimmung wäre. Höchstens konnte die Anordnung des Haares einen späteren Zeitansatz empfehlen. Auf diesen kunstlichen Aufputz des lockigen, welligen, in den Nacken wallenden Haares, das oben auf dem Kopf in einen grossen Knoten aufgenommen ist, hat man sich oft berufen, um das Original unserer Statue der hellenistischen Zeit zuzuweisen, oder man hat den Copisten dafür verantwortlich gemacht, der sich nur sehr frei an sein Vorbild gehalten habe, während ein vom Bildhauer Steinhauser in Rom gekaufter Marmorkopf des Baseler Museums, bei dem der hoheitsvolle Stolz des Ausdrucks mit grosser Kraft, das Haar aber einfacher wiedergegeben ist, dem Original am

1) Overbeck, Apollon, Münztafel III, 52. Fortwangler, Meisterwerke, S. 663, Anm. 4.

nachsten komme¹⁾ Indessen, nichts hindert uns anzunehmen, dass diese Art der Haarordnung schon den Meisten des vierten Jahrhunderts bekannt war, man bemerkt sie schon auf den von 358 geprägten Münzen von Amphipolis²⁾, und warum sollte ein Zeitgenosse des Praxiteles sich an den von diesem eingeführten Verbesserungen in der Haarbehandlung nicht ein Muster nehmen? Der Kopf Steinhauser ist in Wahrheit sehr viel eher eine freie griechische Copie, die wesentlichen Züge des Originals hat man nicht bei ihm, sondern bei der römischen Copie des Vatican zu suchen

Wir verzichten darauf, die auffallend widersprechenden Urtheile, die von der modernen Kritik über den Apoll vom Belvedere abgegeben worden sind, im Einzelnen durchzugehen Gelobt bis zum Uebermaass, dann wieder ungerecht herabgesetzt ist diese berühmte Statue das Opfer zu allgemeiner ästhetischer Theorien gewesen, sie verdient weder die Lobeshymnen Winckelmann's, noch die durch eine übertriebene Bewunderung herausgeforderte Geringschätzung Wir wollen ihr einfach den Platz wieder anweisen, den sie zeitlich und geschichtlich zu beanspruchen hat als Werk eines Meisters, der mit Ehren neben Praxiteles und Skopas genannt zu werden pflegt, als Werk grossen Stils von tadelloser Reinheit der Linienführung, von fein abgewogener Schönheit und einzig harmonischem Ebenmaass Glaubt man eine gewisse Vorliebe für allzu schlanke Verhältnisse, etwas weibisch Gezieretes in der Frisur, eine fast akademische Correctheit im Ganzen wahrzunehmen, so wollen wir dem nicht widersprechen Die Werke des Leochares scheinen das an sich gehabt zu haben, denn eine antike Schriftstellennotiz berechtigt uns, in ihm einen sorgfältig klügelnden Meister zu erblicken, der für alle Feinheiten der Form ein vollendetes Verstandniss besass³⁾

Zwischen dem Apollo vom Belvedere und der berühmten Statue des Louvre, die unter dem Namen „Diana von Versailles“ bekannt ist (Fig 162), hat man schon längst eine nahe Stilverwandtschaft

1) Mon. med., VIII, Taf 39, 40 Kekule, Arch. Zeitung, 1878, Taf 2 Winter meint, der Kopf Steinhauser stelle die getreueste Copie dar Uns scheint Furtwangler Recht zu haben, der darin eine etwas frei aufgefasste Copie erblickt

2) Head, Historia numorum, p. 190

3) Pseudo Platon Epist 13, p 361 Der Verfasser dieses an Dionys von Syrakus gerichteten Briefes spricht von einem Werk des Leochares, das er als *πάνου κομψόν* bezeichnet

so folgte ihm bei seinem Tode im Jahre 377 sein Sohn Maussolos. Dieser Maussolos, den Plinius sehr verächtlich „das Königlein von Karien“ (*Cariae regulus*) nennt¹⁾, scheint ein mächtiger Herrscher und ein sehr unabhängiger Vasall des Grosskönigs gewesen zu sein. Als grosser Baulebhaber gab er Mylasa, die alte Residenz des Hekatomnos, auf und wählte sich Halikarnass zur Hauptstadt, das er völlig umgestaltete und nach einem Plan, dessen grossartige Symmetrie Vitruv bewundert, von Neuem aufbaute. Als Verehrer griechischer Gesittung schlug er Münzen im reinsten ionicischen Stil, verfasste auch seine Regierungsdecrete in griechischer Sprache, kurzum, er war ein ebenso eifriger Philhellene wie jene lykischen Herrscher, deren stolze Grabanlagen wir oben kennen lernten. Bei seinem Tod im Jahre 353²⁾ kam die Regierung an seine Schwester Artemisia, die er nach karischer Sitte geheirathet hatte. Die Wittwe des Satrapen machte ihrem Schmerz in echt orientalischem Gepränge Luft. Nicht Wettkämpfe von Dichtern und Rednern, nicht Leichenspiele wurden gespart, um die Bestattung des Herrschers würdig zu begehen. Griechenland stellte die Dichter und Redner, Theodectes trug mit einer „Maussolos“ betitelten Tragödie den Sieg davon, und Theopomp schlug bei dieser Gelegenheit seinen Lehmeister Isokrates in der Beredsamkeit. Aber ganz besonders entfaltete Artemisia in der Anlage des Grabes eine uneinholte Pracht. Der Architekt Pythios, der einige Jahre später den Tempel von Priene zu bauen bekam, entwarf zusammen mit Satyros den Plan dazu, er schuf persönlich, wie es hiess, auch die das Ganze bekronende Gruppe. Der plastische Schmuck wurde jenen Meistern übertragen, deren Werke wir bereits kennen, nämlich dem Timotheos, Bryaxis, Leochares und Skopas³⁾. Die Arbeiten dauerten mehrere Jahre, Artemisia starb im Jahre 351, ohne ihren Abschluss zu erleben. Der zum Gattungsbegriff gewordene Name Mausoleum bezeugt zur Genüge, welche Bewunderung das Werk des Pythios hervorrief. Das Alterthum zählte es unter die sieben Weltwunder, und Lucian konnte in einem seiner Dialoge⁴⁾

1) Plinius, *Nat. Hist.*, 36, 30. Die Titel, welche die griechischen Autoren den karischen Satrapen geben, sind *σατράπης, δουράτης, τύραννος, βασιλεύς* etc. Vgl. Babelon, *Catalogue des monnaies grecques*, Les Perses Achéménides, Einleitung, § LXXXV.

2) Dies Datum giebt Diodor an (*XVI*, 36, 2) und Clinton (*Fasts Hellenici*, II, 286) folgt ihm darin. Plinius dagegen lässt (a = 0) den Maussolos erst im Jahre 351/50 sterben [vgl. A. Schaefer, *Demosthenes*, I⁴, 486f].

3) Vitruv (*VII*, praefat. 12) nennt auch den Praxiteles, doch dies Zeugnis bleibt anfechtbar.

4) Lucian, *Dial. mort.* 24, 1.

dem mit Diogenes sich besprechenden Maussolos die stolzen Worte in den Mund legen „Ich habe zu Halikarnass ein überaus grosses Grabmal, wie kein anderer Todter es besitzt. Die Pferde und Menschen, die man daran abgebildet hat, sind so sorgfältig und aus so schönem Marmor gearbeitet, dass man nicht leicht einen Tempel von solcher Pracht finden dürfte. Glaubst du jetzt, dass ich Grund habe, stolz zu sein?“

Das Grab des Maussolos blieb lange unberührt¹⁾. Dank seinem Charakter als Grabmal wurde es von den Bilderstürmern verschont und konnte während der ganzen Dauer des byzantinischen Kaiserthums fortbestehen. Es ist nicht bekannt, zu welcher Zeit der Verfall des Baus begann, die grösste Schuld an seiner Zerstörung trugen jedenfalls die Johanniter. Diese unternahmen es im Jahre 1402, die kleine, die Einfahrt in den heutigen Hafen von Budrum beherrschende Halbinsel zu befestigen, da lieferten ihnen die Trümmer des Mausoleums reichliches Material zur Errichtung ihrer Burg, die sie unter der Leitung des deutschen Ritters Schlegelholz erbauten und nach dem Apostel Petrus benannten. Im Jahre 1522 einrückten die Johanniter diese Befestigungen, um sie gegen den Angriff des Sultans Solman in Vertheidigungszustand zu setzen; dabei wurden auf's Neue Marmorplatten des Mausoleums verwendet. Bei diesem Anlass gerathen sie zufällig auch ins Innere der Grabanlage. Ein merkwürdiger Bericht, der nach den Aussagen eines Augenzengen, des Commandeurs de la Tourette, niedergeschrieben wurde, lehrt uns, dass der Schmuck des Innern noch völlig unberührt war. „Sie fanden einen schönen, grossen, quadratischen Saal, ringsum standen Marmorsäulen mit ihren Basen, Kapitalen und Architraven und mit Reliefbildern an ihren Friesen und Gesimsen, zwischen den Säulen sassen Platten, profilierte oder flache Marmorsteifen von verschiedener Farbe, diese waren mit Ornamenten und Sculpturen verziert, die zu dem übrigen Werk passten, und sauberlich in die weisse Grundfläche der Mauer eingelassen, wo man lauter

1) C. I. Newton, der die Trümmer des Mausoleums entdeckte, hat in dem Werk, das er über die Ergebnisse seiner Ausgrabungen verfasste, auch die Geschichte des Mausoleums geschrieben: *History of Discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidae*, zweiter Band mit einem Atlas in Folio, London, 1862, 1863. Vgl. besonders Band II, S. 72 ff. Desselben Verfassers *Travels and Discoveries in the Levant*, zweites Bändchen, London, 1865, kommen ebenfalls in Betracht, ausserdem Chr. Petersen, *Das Mausoleum oder das Grabmal des Königs Maussolos von Karien*, Hamburg, 1867, und ein interessanter Aufsatz in Beulé's *Fouilles et découvertes*, t. II, p. 271 ss.

schichtliche Vorgänge, z. B. ganze Schlachten, in halberhabener Arbeit gemeißelt sah.“ Und „ausser diesem Saal fanden sie hinter einer leeren Thur, die zu einer zweiten Thur führte, eine Art Vorraum, ein Grab mit Urne und Wappen in weissem Marmor war, schon und wunderbar glänzend.“ Dies war die Grabkammer des Grabes des Mausolos. Alle diese Kunstschatze wanderten in den Kalkofen, und so wurde, wie der Verfasser des Berichts wehmüthig hinzufügt, „dieses stolze Grabmal, das zu den sieben Weltwundern zählte, nachdem es der Wuth der Barbaren gänzlich entgehen war, durch die Kreuzritter von Rhodos abgerissen und zerstört, um die Burg des heiligen Petrus zu umschanzen.“¹⁾ Selbst die Mauer des Grabmals war unkenntlich geworden, als Lord Stratford Redcliffe im Jahre 1846 einige den Mauern des Schlosses von Halicarnass entnommene Reliefplatten nach England schickte. Diese Reliefs erregten Aufsehen, und ein Officier der englischen Marine, Lieutenant Spiatt, wurde beauftragt, den Spuren des Mausoleums nachzuforschen. Endlich traf im April 1855 Newton in Budrum ein, suchte an Ort und Stelle, und schon im folgenden Jahr begannen Nachgrabungen, die alle seine Annahmen bestätigen sollten.

Wenn auch die heute in dem wundervollen Mausoleumsaal des britischen Museums aufgestellten Sculpturen die Nachforschungen Newton's reichlich gelohnt haben, so bleibt doch eine Reconstruction

des Gebäudes nichts desto weniger auf Vermuthungen angewiesen. Zwar gilt dies nicht nur von den Ergänzungen, die Falkener

Cockerell schon von den Ausgrabungen in Halikarnass in Vorlage brachten²⁾, auch seit den Entdeckungen des englischen Architekten Pullan und Fergusson und neuerdings Bernier, Stipendiat der Académie de France in Rom, Reconstructions vorgelegt, die sich keineswegs in allen Punkten decken³⁾. Uns scheint Bernier's Wiederherstellungsversuch am besten gelungen, und

1) Dieser Bericht findet sich in dem Werke von Guichard, *Funerailles des Romains, Grecs etc.*, 1851. Guichard erklärt, diese Schilderung von Herrn von Alechamps erhalten zu haben, dem Commandeur de la Tourrette seine Entdeckung erzählt hatte. Der vollständige Text ist bei Bon, a. a. O., I, S. 75, Anm. h., abgedruckt.

2) Falkener, *Museum of Classical Antiquities*, I, p. 157—189. Cockerell, *Classical Museum*, 1848, S. 193 ff. Ueber noch ältere Ergänzungsversuche ist Newton, a. a. O., II, S. 189 zu vergleichen.

3) Ueber die Reconstruction Pullan's siehe Newton, a. a. O., S. 157 ff., sowie die Tafeln 189 in seinem Atlas. Vgl. auch Beulé, *Fouilles et Découvertes*, II, p. 282 ss. Fergusson hat die Reconstruction in dem Buche *The Mausoleum at Halicarnassus restored*, London, 1862, entworfen. Die Reconstruction Bernier's ist noch nicht veröffentlicht.

die untenstehende Zeichnung, die ihn wiedergibt, erspart uns eine Erörterung der Einzelheiten (Fig 163)

Das Denkmal, von dem uns Plinius eine kurze Beschreibung gegeben hat¹⁾, bestand zunächst aus einem rechtwinkligen Unterbau,

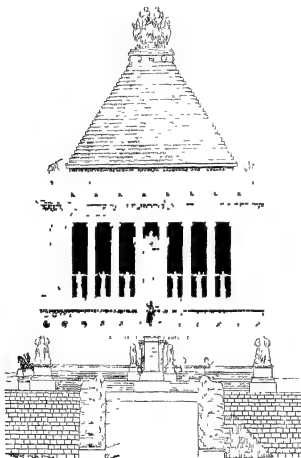


Fig 163 Das Mausoleum Nach einer noch nicht herausgegebenen Reconstruction von Bernier

entsprechend dem des Nereidenmonuments

Eine Thür in der Frontwand führte zur Grabkammer. Dieser Unterbau trug ein ionisches Bauwerk, das ringsum von einer Säulenhalle mit zugehörigem Gebalk umgeben war²⁾ Im Britischen Museum ist jetzt ein Stück des Gebalks aus antiken Baughedern wieder zusammengesetzt³⁾ man erkennt auf den ersten Blick den reinsten ionischen Baustil (Fig 164). Die zierliche Sima ist mit Palmetten und Löwenköpfen verziert, darunter sitzt eine Zahnschnittleiste, darunter der Figurenfries, von zwei Eieistaben ein-

gerahmt, die einst in roten und blauen Farbentönen glänzten, der

1) Plinius, Nat Hist, 36, 30

2) Plinius giebt 36 Säulen an. Bernier stellt im Widerspruch mit Pollux zehn davon auf jede Seite und kommt so doch nur auf die von Plinius angegebene Ziffer, indem er die Eckssäulen nur einmal gezählt sein lässt

3) Diese Arbeit wurde auf Murray's Anregung hin ausgeführt. Vgl die Abhandlung dieses Gelehrten über The Mausoleum and its sculptures in The Builder, avril 1893, Nr 2619, und seine Schrift The Mausoleum at Halicarnassus in den Transactions of the Glasgow archaeological Society, 1894, mit sechs Tafeln

Architrav endlich ist durch horizontale Ueberhänge in drei Streifen getheilt. Am meisten Ehr' aber machte dem Erfindungsgeist des Architekten die Bekrönung des Baus. Ueber dem Gebälk erhob sich eine viersseitige Pyramide von einfachstem Aussehen, sie bestand aus über einander gelegten Quaderschichten. Auf der kleinen Plattform des Gipfels aber thronte, gleichsam getragen durch den riesigen Unterbau, eine Quadriga in kolossalen Verhältnissen. Diese Steinmasse so in die freie Luft zu hangen, das Innere, um seine Schwere zu mindern, hohl zu erbauen, das Auge in Erstaunen zu versetzen und doch einen zuverlässigen Eindruck zu erwecken, darin bestand das Problem, dessen Lösung Pythios sich vorgenommen hatte, gewiss bewunderte das Alterthum neben der Neuheit und Kuhnheit der Erfindung die verdienstvolle Art, wie der Meister über die technischen Schwierigkeiten Herr geworden war.



Fig. 164 Probe des ionischen Gebälks vom Mausoleum

Der oben angeführte Bericht spielt auf die Sculpturen an, welche das Innere des Mausoleums zierten. Von ihnen stammen zweifellos die Bruchstücke von Reliefplatten, deren eine Theseus und Skiron darstellt¹⁾. Aber der Schmuck des Aeusseren war nicht

¹⁾ A guide to the Mausoleum Room, p. 37, Nr. 30—33. Vgl. Newton, History of Discoveries, II, p. 247.

mindest reich Das Britische Museum besitzt Fragmente von dickeren mit Reliefs geschmuckten Friesen, von denen jeder eine andere Darstellung enthält Da haben wir 1) ein Wagenrennen, 2) eine Kentauiomachie, 3) einen Kampf zwischen Griechen und Amazonen¹⁾ Ueber die Vertheilung dieser Friesen an dem Gebäude ist viel gestritten worden, ich glaube, dass Bernier ihnen genau die richtigen Plätze angewiesen hat Im Hinblick auf das verwandte Neidenmonument ist man zu der Annahme berechtigt, dass einer der Friesen den oberen Abschluss des Unterbaus bildete, keiner passt besser an diese Stelle, als der mit der Wagenwettfahrt Das Relief hat malerischen Charakter, ist theils sehr flach, theils erhabener, jedoch ohne dass die Figuren sich vom Grund ablosen ein solcher Fries verträgt sich gut mit einer grossen, geglatteten Fläche, wie der geschilderte Unterbau sie darbot Unter den zahlreichen Bruchstücken — es sind deren etwa hundert — verdient eines ganz besonders unsere Beachtung Es ist ein Wagenlenker in lang wallendem Mantel, der sich über sein Gespann beugt, eine Gestalt von schönem Wurf, deren Gewandung mit einziger Meisterschaft behandelt ist (Fig 165)²⁾

Der zweite Fries mit der Kentauiomachie fand seinen Platz innerhalb des Säulenumgangs oben an der Cellamauer Einige wohl erhaltene Figuren, wie die eines Lapithen, der voll Schrecken den rechten Arm ausstreckt, und die eines Griechen, der auf einen Kentaure losgeht, zeigen zwar zur Genüge, mit wie viel Sinn für das Pathetische der Künstler einen etwas abgegriffenen Gegenstand mit neuem Leben durchdrungen hat, aber zur Würdigung des Frieses in seiner Gesammtheit genügen diese Bruchstücke nicht

Ganz anders steht es mit dem dritten Fries, der die Amazonenschlacht enthält Dieser letztere sass über der Säulenordnung, wie man an den Gesimstheilen erkennt, die noch an einigen Stücken zu sehen sind, nichts hindert, sie sich an das Gebalk über dem Architrav versetzt zu denken (Fig 164) Zur Zeit zählt man nicht weniger als siebzehn Bruchstücke, dasjenige mit inbegriffen, das sich lange zu Genua in der Villa di Negro befand, aber im Jahre 1865 dem

1) Michaelis (Antike Denkmäler, II, 1893—1894, Taf XVI—XVIII, S 4—6) hat eine Reihe von Zeichnungen veröffentlicht, die Eichler im Jahre 1877 angefertigt hat darauf sind alle Bruchstücke der drei Friesen, die das Britische Museum enthält, zur Abbildung gelangt

2) Newton, Travels and Discoveries, II, p 133, pl 16

Marquese Serra durch das Britische Museum abgekauft wurde ¹⁾ Der Versuch, die Reihenfolge dieser Platten wieder aufzufinden und den Platz zu bestimmen, den sie auf jeder Seite des Grabmals einnahmen, ist eine schwierige Sache, die zu keinem sicheren Ergebniss führt ²⁾, wir werden uns darauf beschränken, den Fries in seiner Gesamtheit, wie er im Britischen Museum aufgestellt ist, einer Prüfung zu unterziehen ³⁾

Im vierten Jahrhundert war der Amazonenkampf für die Plastik so etwas wie ein classischer Gegenstand geworden die Bildhauer von Phigalia und vom Niketempel hatten die bindende Form dafür geschaffen Verzweifelte Einzelkämpfe, berittene Amazonen, die am Stier sich betheiligen, Verwundete, die von ihren Kameraden beschützt werden, Gruppen, wo die Streiter der beiden Parteien ab-



Fig. 165 Wagenlenkerin, Figur vom Fries mit dem Wagenkrieger Mausoleum (Britisches Museum)

1) Zwölf von diesen Stücken sind 1846 von der Burg des heiligen Petrus nach London gebracht und in den *Monum. inediti dell' Inst.*, V, tav. 18—21 veröffentlicht worden Vier andere fanden sich bei Newton's Nachgrabungen, vgl. *History of Discoveries at Halicarnassus*, I, Athens, pl. 9, 10 and *Travels and Discoveries*, II, pl. 1, 5 Das Fragment aus der Villa di Negro (*Monum. inediti*, V, pl. 1—3) hatte Brunn (Berichte der bayer. Akademie, 1882, S. 131) Anfangs nicht für zugehörig gehalten Newton hat aber erwiesen, dass es allerdings zu dem Fries gehört und dass die gegenwärtige Form des architektonischen Rahmens den Abänderungen eines italienischen Ergänzlers zuschreiben ist Es steht übrigens in den Denkmälern Brunn's unter den übrigen Friesstücken mit abgebildet, vgl. Nr. 96—100

2) Vgl. die von Brunn a. a. O. vorgeschlagene Anordnung Bestimmte Angaben besitzen wir nur für die vier von Newton auf der Ostseite des Mausoleums gefundenen Platten Vgl. G. Treu in den *Athen. Mittheil.*, VI, 1881, S. 412 ff.

3) Man findet eine sehr genaue Beschreibung aller Bruchstücke in dem von Newton redigirten Katalog *A guide to the Mausoleum Room*, 1886

wechselnd Sieger oder Besiegte sind, das waren so Scenen, wie sie den Kunstlein des Mausoleums sich geradezu aufhängten. Dauf man sich wundern, wenn hier und da eine Reminiscenz an die Friesse des fünften Jahrhunderts zum Vorschein kommt, wenn man beispielsweise ein Motiv vom Fries des Niketempels auf jener Platte wiederfindet, wo ein Grieche mit seinem Schild einen ins Knie gesunkenen Genossen beschirmt¹⁾ Ueberflüssig muss vielmehr, dass die Entlehnungen nicht noch zahlreicher sind. Als Ganzes betrachtet, besitzt die Composition sehr individuelle Züge. Die Kunstlei haben den alten Vorwurf durch die Mannigfaltigkeit der Episoden, durch über- raschende Stellungen, durch das gelegentlich gewagte Streben nach neuen Einzelheiten zu verjungen sich bemüht. Prüfen wir den Theil des Frieses, wo man ohne allzu grosse Schwierigkeit die Reihenfolge der Platten wieder herstellen kann. Hinter der verstümmelten Figur einer Amazone, die sich auf den Hals ihres Pferdes beugt, erblickt man einen jungen Griechen, der mit einer der Kriegerinnen handgemein ist und dabei mit dem einen Knie sich gegen den Boden stemmt, eine schwierige Stellung mit kühner Verkuizung des linken Schenkels, wobei dieser zu kurz erscheint²⁾ Weiterhin folgen zwei Gruppen von Kampfenden (Fig. 166)³⁾ Gegenüber von einem Griechen in gutgewählter Angriffsstellung hat der Bildhauer jene seltsame Amazonenfigur angebracht, an der ein strenger Geschmack die allzu grosse Freude am Nackten auszusetzen finden dürfte. An der folgenden Gruppe kann man einen der Hauptmangel dieses Frieses am besten beobachten, ich meine den übertriebenen Parallelismus in den Bewegungen und die zu häufige Wiederkehr von schrägen Linien, die sich in derselben Richtung neigen. Weiter nach rechts (Fig. 167) treffen wir eine Figur, die weniger gefällig als eigenthümlich ist, jene fliehende Amazone nämlich, die nach Art der parthischen Reiter sich auf ihrem Pferde umgedreht hat, um einen Pfeil abzuschliessen. Die beiden Gestalten, die auf sie folgen, geben uns wieder eine günstigere Vorstellung vom Stil des Frieses⁴⁾ Ein Grieche ist mit einer Amazone handgemein. Behend und gelenkig, wie er ist, hat er zur Abwehr eine Stellung angenommen,

1) Monum. ined. V, tav. 20, fig. VII

2) Newton, Hist. of Discoveries, Atlas, pl. IX, fig. 2

3) Ebenda, Atlas, pl. X, fig. 2

4) Ebenda, Atlas, pl. X, fig. 1

wodurch die Länge und Magerkeit seiner Gliedmaßen so recht zur Geltung kommt, der Künstler hat mit einziger Energie die plötzliche Bewegung zum Ausdruck gebracht, mit der diese Gestalt ihren Oberkörper instinctiv zurückwirft und gegenüber dem wuthenden Angriff der Amazone ganz Abwehr ist. Und welcher Schwung geht auch durch die schöne Figur der Amazone, die mit hoch erhobener Doppellast in kühnem Ansturm auf ihren Gegner eindringt! Von ähnlicher



Fig. 166 Kampf zwischen Griechen und Amazonen. Fries vom Gebälk des Mausoleums
(Britisches Museum)

Nach „Bunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur“

Vollkommenheit ist die aus der Villa di Negio stammende Platte (Fig. 168)¹⁾ Allerdings ist der Bildhauer auch hier in den Fehlern verfallen, den wir vorher namhaft machten, die schragen, in derselben Richtung verlaufenden Linien erzeugen eine gewisse Monotonie, ganz besonders bei der Gruppe, wo die Amazone einen mit dem Chiton bekleideten Griechen aus nächster Nahe bedrängt. Eine reizende und sehr eigenartige Gestalt ist dafür die Amazone rechts von dieser Gruppe: sie eilt ihrer Genossin zu Hilfe, die ein kräftig gebauter Grieche soeben niedergeworfen hat, ohne sich von ihren flehentlichen Bitten ruhren zu lassen. Schlanke Formen, leidenschaft-

¹⁾ Monum. inediti, V, Taf. 1—3

liche Bewegung, unendlich durchgeistigte Modellirung, schaut herausgearbeitete Gewänder, das alles ergibt ein Werk von ausgesuchter

Feinheit und fast moderner Anmut

An solche Stücke muss man sich halten, um dem Mausoleumthies gerecht zu werden. Sehen wir von gelegentlichen Versehen und Ungleichheiten in der Ausführung ab, so haben wir ein nach Stil und Erfindung gut attisches Werk vor uns. Wir kennen schon von den Sculpturen des Niketempels her die Gesichtspunkte, welche für den Urheber dieser Composition maassgebend waren. Die Figuren von einander abzuzucken, um ihnen Spielraum zu lassen, sie kraftig vom Hintergrund loszulösen, ihnen die Frische und Scharfe



Fig 167 Kampf zwischen Griechen und Amazonen. Gebälkfries vom Mausoleum (Britisches Museum)
Nach „Brunn-Bruhlmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur“

von Bronzearbeit zu verleihen, darauf verstanden sich schon die unmittelbaren Nachfolger des Phidias. Diese Methode empfahl sich übrigens ganz besonders für einen in grosser Höhe angebrachten Fries, die polychrome Behandlung steigerte noch seine Wirkung¹⁾.

1) Der Hintergrund des Reliefs war ultramarinblau, die Fleischtheile braunroth, die Gewänder verschiedenfarbig bemalt, allerhand Zuthaten bestanden aus Bronze. Vgl. Guide to the Mausoleum Room, p. 8

Indem die Bildhauer des Mausoleums sich die von ihren Vorgängern überlieferten Grundsätze zu eigen machten, haben sie alle Folge-

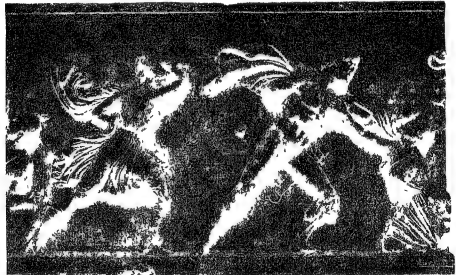


Fig 168 Kampf zwischen Griechen und Amazonen Fries vom Gebälk des Mausoleums
(Britisches Museum)

Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur“

rungen daraus gezogen, im erhabenen Heraustreten der Figuren suchen sie ihre Stärke, und das so verstandene Relief entfernt sich

weit von dem elastischen und gewissermaassen flüssigen Stil des Parthenonfrieses. Und das ist nicht die einzige Aenderung, die sie vornehmen. Die bis zur Magerkeit schlanken Verhältnisse, die lebendige, scharfe, hier und da geistreiche Ausführung, die oft so glückliche Mischung von Feuer und Anmuth, das Alles zeigt sehr deutlich, in welcher Richtung die neue Schule sich entwickelt hat.

Es ist sehr verführerisch, den vier Kunstleuten, die am Mausoleum gearbeitet haben, ihren Antheil an dem Erhaltenen zuzuweisen. Nach Plinius hatten sie sich in den Schmuck der vier Hauptseiten getheilt: Skopas habe sich die Ost-, Bryaxis die Nordseite ausgesucht, die Sculpturen der Südseite habe Timotheos, die der Westseite Leochares gearbeitet.¹⁾ Auf Grund dieses Zeugnisses hat sich Brunn anheischig gemacht, unter den verschiedenen Stücken des Frieses entsprechend den vier zusammenwirkenden Kunstleuten vier verschiedene Stile zu unterscheiden.²⁾ Dass Ungleichheiten in der Ausführung vorliegen, ist unverkennbar. Aber folgt denn daraus, dass man die Pliniusstelle so buchstäblich nehmen darf, und dass jeder der vier Künstler, ohne sich im mindesten um seinen Nebenmann zu kümmern, sein Stück des Frieses ausgeführt hat? Man bedenke doch, dass, wenn dem so wäre, diese sonderbare Methode nicht auf einen Fries, sondern auf alle drei anzuwenden wäre. Es liegt auf der Hand, dass ein solcher auf jeder Seite, an jeder Ecke wechselnder Stil den Eindruck grosser Ungleichförmigkeit hervorgerufen haben würde. Und wer sollte denn dann den Plan des Ganzen entworfen haben?³⁾ Jedem, der im Britischen Museum die Reliefs des Amazonenfrieses studirt hat, drängt sich die geschlossene Einheit der Composition, die von einem Ende bis zum anderen einheitliche stilistische Richtung auf, genau wie das beim Parthenonfries der Fall war. Nur ein und derselbe Meister hat die Entwürfe dafür modelliren können; die Ausführung wies er dann wohl verschiedenen Ateliiergehilfen zu. Will man einen Namen nennen, so begiebt man sich auf das Feld reiner Vermuthung, am nächsten liegt es immerhin, an den berühmtesten von den vier Bildhauern, an Skopas, zu

1) „Ab oriente caelavit Scopas, a septentrione Bryaxis, a meridie Timotheus, ab occasu Leochares.“ Plinius, Nat. Hist., 36, 31.

2) Brunn, Studie über den Amazonenfries des Mausoleums, Sitzungsbericht der bayerischen Akademie, 1882, S. 114 ff.

3) Vgl. darüber die richtigen Bemerkungen von Beule in seinen *Fouilles et Découvertes*, II, p. 313, und von Murray, *History of Greek Sculpture*, II, p. 295.

denken Jene Pliniusstelle aber bezieht sich zweifellos auf solche Sculpturen, die von den Künstlern mit ihrem Namen gezeichnet waren, also auf Statuen. Den Postamenten der zahlreichen, das Denkmal schmückenden Statuen konnte man leicht die Namen ihrer Urheber entnehmen¹⁾, und in Bezug auf solche von einander unabhängige Werke begreift man es viel eher, dass möglicherweise jeder Bildhauer sich eine der vier Seiten zur Aufstellung seiner Schöpfungen auswählte.

Statuen waren in verschwenderischer Menge zur Verwendung gekommen, theils kolossale, theils von natürlicher Grösse, andere endlich von noch kleineren Verhältnissen. Wenn wir auch keine einzige in unverstümmeltem Zustand besitzen, so bezeugen doch die zahlreichen im Britischen Museum vereinigten Bruchstücke zu Genüge, welche Fülle von statuarischen Werken hier geschaffen war, man begreift, dass zu ihrer Ausfuhrung vier berühmte Meister zusammenwirken mussten²⁾.

Es ist uns heute unmöglich, allen diesen Trummern eine bestimmte Stelle anzuweisen. Aber nach Maassgabe des Nikeidenmonuments wird man ohne Weiteres zugeben können, dass eine grosse Anzahl von diesen Bildwerken unter dem Peristyl des Tempelbaus zwischen den einzelnen Säulen aufgestellt war. Dazu kamen Gruppen an den Ecken des Unterbaus, Kolossalstatuen an den Ecken der Pyramide, nicht zu vergessen die Quadriga, die sie bekrönte, endlich ist zu beachten, dass auch das Innere der Cella sein Theil von Einzelbildwerken beanspruchte. Kurz, wir kommen auf eine stattliche Menge von Statuen hinaus.

Unter den auf uns gelangten Bruchstücken verdienen einige Köpfe unsere Beachtung, so vor Allem ein kolossaler Frauenkopf von träumerischem Ausdruck, mit gen Himmel gerichteten Blicken³⁾. Das Haar ist in einer Weise behandelt, die schon die archaische

1) Die von Plinius benutzten Quellen spielten gewiss auf diese Künstlernschriften an.

2) Newton (Guide to the Mausoleum Room, Nr 34—99) giebt eine Aufzählung der Fragmente, die mindestens zu 26 verschiedenen Statuen gehört haben müssen. Der Louvre (Salle de Milet) besitzt seit 1891 eine Marmorstatue unter Lebensgrösse, die eine Frau in dorschen Chiton darstellt. Sie trägt die Bezeichnung Vom Mausoleum, gefunden bei den Nachgrabungen de Breuvery's im Jahre 1829. Diese Angabe ist sehr verdächtig, vgl. Michon, Bull. de corresp. hellén. XVII, 1893, p. 410.

3) Newton, History of Discoveries, II, pl. 2, p. 104, 224. Murray, Hist. of Greek Sculpture, II, pl. XVII. [Friedrichs-Wolters, Gipsabgüsse, Nr. 1241.]

Kunst angewandt hatte, die sich aber auch noch auf den syrakusanischen Münzen des vierten Jahrhunderts nachweisen lässt: es bildet nämlich über der Stirn drei Reihen aufgerollter Lockchen ¹⁾ Wenn auf den Fundort etwas zu geben ist, so wäre diese Statue das Werk des Bryaxis, sie ist nämlich im Norden des Mausoleums aufgefunden worden, aber der Stil legt doch eigentlich den Gedanken an Skopas nahe.



Fig. 169 Männlicher Kopf vom Mausoleum
(Britisches Museum)

Ein schöner bartiger Kopf von regelmässiger Bildung und mit tiefliegenden Augen scheint das idealisierte Bild eines Localgottes oder eines Vorfahren des Mausolos zu sein, trotz der etwas flüchtigen Wiedergabe von Haar und Bart ist es ein Werk grossen Stils, das an die besten Traditionen des fünften Jahrhunderts erinnert (Fig. 169) ¹⁾

Ein anderer männlicher Kopf im gleichen Maassstab trägt die Tiara oder *Kyrbasia*, die Tracht der persischen Satrapen, wir mochten dann mit Newton einen Satrapen aus der Familie des Maussolos erkennen. Das wichtigste Bruchstück aber ist das herrliche Frag-

ment einer Reiterstatue, die sich im Norden des Bauwerks fand, also auf der Seite, wo nach Plinius Bryaxis gearbeitet hatte (Fig. 170) ²⁾ Es ist schwer zu sagen, wer dieser Reiter war, dessen Oberkörper verschwunden ist und von dem man nichts mehr erkennen kann, als seine asiatische Tracht, bestehend in kurzem Leibrock mit weiten Hosen (*ἀναγυρίδες*). Ist es ein Prinz aus der Familie des Hekatomnos oder nur eine einfache decorative Figur, etwa ein Leibwächter oder Offizier des Satrapen? Stand er für sich oder bildete er eine Gruppe, so dass ihm gegenüber ein Kämpfer zu Fuss anzunehmen

^{*)} [Vgl. unsere Fig. 174, wo das Haar in ähnlicher Weise behandelt ist.]

¹⁾ Newton, Hist. of Discov., II, p. 225. Vgl. A Guide to the Mausol. Room, Nr. 47.

²⁾ Newton, A Guide, Nr. 38. Travels and Discoveries, II, pl. 4. Brunn, Denkmäler, Nr. 71.

ist oder ein Raubthier wie in jenen Jagdszenen, die in der bildenden Kunst Kleasiens so häufig begegnen¹⁾? Lauter Fragen, auf die wir eine bestimmte Antwort nicht geben können. Reine Vermuthung ist es auch, wenn man dieser Kolossalfigur an einer Ecke des Hauptgebalks am Fuss der Pyramide ihren Platz anweist. Dieses verstümmelte Marmorbild, das zu Allem auch noch Kugelspuren aufweist, als hatte es den Turken von Budrum als Schiessscheibe gedient,



Fig 170 Fragment einer Reiterstatue in orientalischer Tracht Mausoleum (Britisches Museum)
Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur“

ruft gleichwohl unsere Bewunderung wach. Die Gewänder sind geschmeidig und weich behandelt, und die Flanken des Pferdes, die durch die heftige Bewegung des steigenden Thieres durchfurcht sind, zeigen eine überraschend grossartige Modellirung. Nichts hindert uns, an ein Originalwerk des Bryaxis zu denken. Es sei noch daran erinnert, dass dies Motiv des Reiters, der sein Ross steigen lässt, in der Plastik nichts Neues war, und dass die Amazone am Giebel zu Epidauros und die Stele des Dexileos bereits gezeigt hatten, wie glücklich sich dies Motiv in der bildenden Kunst verwenden lässt.

Zweifel herrschen noch über den Platz, der den Marmorlöwen zukommt, die sich theils auf die Nordseite des Mausoleums, theils in

1) Newton (A. Guide, Nr. 38, a, f—l) zählt andere Bruchstücke auf, die gleichfalls zu einer Reitergruppe gehört haben müssen.

den Mauern des Peterschlosses gefunden haben¹⁾ Zehn mehr oder weniger gut erhaltene Lowen und zahlreiche Bruchstücke beweisen, dass diese Figuren beim Schmuck des Mausoleums eine wichtige Rolle spielten Benier stellt sie ubei dem Kianzgesims des Gebalkes auf, am Fuss des Sockels, der die Pyramide trug, eine Annahme, die sich gut mit der Wendung der Lowenkopfe verträgt,



Fig 171 Marmorlowe vom Mausoleum (Britisches Museum)

die theils nach rechts, theils nach links gewandt sind, als sollten sie alle nach der Mitte schauen Dazu kommt, dass die Lowen bemalt waren, und zwar die Leiber rothbraun, die Zunge aber und die Lippenander in lebhaftem Roth Diese Farbung wurde nothig durch den Platz, den man diesen Figuren anwies, oben uber dem Kianzgesims, an dem blendendrothe und blaue Farbentone vorkamen²⁾

1) Newton, A. Guide, p 55, Nr 100—137 Zwei dieser Lowen sind in Brunn's Denkmälern, Nr 72 und 73 abgebildet Das Museum im Techniky Kiosk zu Konstantinopel besitzt drei Marmorlowen, die vielleicht vom Mausoleum stammen Vgl Joublin, Musée imperial ottoman Monuments funéraires, catalogue sommaire, Nr 1—3

2) Pullan stellt sie in seiner Reconstruction theils auf dem Unterbau, theils vor dem Westportal auf Vgl History of Discov, Atlas, pl XVIII, XIX

Nach beinahe übereinstimmendem Modell geschaffen und in dem üblichen Typus gebildet, den die griechische Kunst so oft bei Löwen anwandte, besitzen diese Thiere durchaus den Charakter decorativer Figuren und machen gewissermaassen einen Theil der Architektur aus. Und doch ist es nicht ein blosser Einfall, der den Künstler bei der Wahl dieser Thierfiguren geleitet hat, Löwen aus Marmor oder anderem Stein die Wache am Königsgrab anzuvertrauen, lag hier um so naher, als auch die alten phrygischen Gräber Beispiele für diese Grabsymbolik bieten¹⁾ es war das mehr noch eine asiatische als griechische Vorstellung. Diese Löwen mit dem unruhigen, lauernden Blick, dem halbgeöffneten Rachen, so dass die Zähne und die hangende Zunge sichtbar werden, stellen vortrefflich die treuen Wächter vor, die am Fuss der Pyramide vor ihres Herrn Bildniss Wache stehen (Fig 171, 175).

Eine riesige Quadriga krönte das Ganze. In der Mitte des Londoner Mausoleumsaals hat man ihre Trümmer so geschickt aufgebaut, dass man noch heute ihre mächtige Wirkung ermessen kann. Von der Bespannung besitzt das Britische Museum noch zwei ansehnliche Bruchstücke, das Hintertheil eines der vier Pferde und Brust und Kopftheil eines zweiten (Fig 172)²⁾. Der



Fig 172 Bruchstück von einem Pferd der Quadriga Mausoleum (Britisches Museum)

1) Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art*, V, fig 64. Dieser Art ist auch das Grab von Ayazinn in Phrygien.

2) Newton, *Travels and Discoveries*, II, pl 11, p 111. *History of Discoveries*, II, p 103. A Guide, Nr 36, 36a.

Kopf dieses letzteren ist noch mit dem bronzenen Zaumzeug versehen, die runden Schildchen, die man daran bemerkt, sind das, was die Griechen *qūdaqa* nannten. Der breite Hals, die mächtige Brust, der plumpe Kopf, die fallende Mahne, alles das zusammen ergibt einen Pferdetypos, der von dem in der attischen Schule beliebten sehr verschieden ist. Eher noch wird man an die Pferde der griechisch-romischen Kunst erinnert oder auch an die der Renaissance, die oft nur Nachahmungen der Antike waren. Man vergleiche z. B. das schwere, kräftige Pferd des Gattamelata von Donatello, mit ihm besitzt das vom Mausoleum grössere Verwandtschaft als mit jenen kleinen, feingliedrigen und nervösen Rennern, welche die Reiter des Parthenonfrieses lenken.

Zwei grosse von Newton aufgefundene Statuen, eine männliche und eine weibliche, müssen unbedingt auf der Quadriga ihren Platz gehabt haben. Das war schon die Empfindung Newton's und Pullan's, die neue, im Britischen Museum vorgenommene Aufstellung der Marmorreste beseitigt jeden Zweifel daran²⁾. Ist dem so, dann passt auf die wundervolle Gewandstatue eines aufrecht in der Haltung der Apotheose dastehenden Mannes nur eine Benennung³⁾ es ist Maussolos höchstselbst (Fig. 173). Der beinahe unversehrte Kopf besitzt alle Merkmale eines Portrats: das Gesicht ist etwas oval, die Stirn nieder, obgleich ganz freigelegt, die Augen liegen tief, der Bart ist kurz und dicht, die dicken Lippen werden unter dem Schnurbart deutlich sichtbar. Das reichliche, lange Haar ist nach hinten gestrichen und giebt dem Gesicht des Satrapen etwas Lowenartiges, wie dies später auch für die Bildnisse Alexander's des Grossen bezeichnend sein sollte³⁾. Und doch haben wir es kaum mit einem Portrat im eigentlichen Sinne zu thun, denn schaut man näher zu, so findet man in diesem Kopfe nicht den Grad von Lebenswahrheit, jene genaue Wiedergabe der Einzelheiten, die für ein Studium nach dem Leben sprechen. Möglich, dass der

1) Percy Gardner (Journal of Hellenic Studies, XIII, 1892—93, p. 188 ff.) hat gleichwohl diese Annahme bekämpft, er denkt sich den Wagen des Pythios als einfache, architektonische Bekrönung, die zwei Statuen setzt er ins Innere des Bauwerks. Aber ein Wagen ohne Insassen will uns kaum recht in den Sinn.

2) Newton, Travels and Discoveries, II, pl. 8—9. Brunn, Denkmäler, Nr. 241. Die Literatur giebt Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse, Nr. 1237.

3) Vgl. die feinen Beobachtungen Beulé's (Fouilles et Découvertes, II, p. 316—319) über die Maussolosstatue.

Bildhauer den Mausolos zufällig nicht kannte, möglich aber auch, dass er mit Vorbedacht handelte, jedenfalls scheint er von dem so prunkvoll verherrlichten Todten mehr ein Idealbild als ein Portrat geschaffen zu haben. Man hat keinen Grund, ihn deshalb zu tadeln. Was er schuf, ist in der That ein Werk grossen Stils, die Gewandung ist so meisterlich behandelt, wie wir das seit dem Parthenon nicht wieder gefunden haben. Man bewundert ruckhaltlos die geschmeidige und breite Ausföhrung, das reiche Spiel der Falten, die bald tief und einfach, bald gedehnt und zahlreich und mit ausgesuchtem Verstandniss in allen Einzelheiten wiedergegeben sind ¹⁾ So ist die Statue wohl würdig, das Monument zu kronen.

Dieselben stilistischen Vorzüge eignen der weiblichen Statue, in der man unbedenklich Artemisia erkennen kann (Fig. 174) ¹⁾ Das Antlitz ist zerschlagen, doch sieht man noch rings um die Stirn die dreifache Lockenreihe, die wir schon an einem der Kolossal-



Fig. 173 Statue des Mausolos vom Mausoleum
(Britisches Museum)

¹⁾ [Collignon erwähnt auffallender Weise die sogenannten „Liegefalten“ nicht, die man kaum an einer anderen antiken Gewandstatue so vortrefflich erkennen kann wie an dem Mantel des Mausolos. In der hellenistischen Kunst sind diese Falten sehr beliebt.]

¹⁾ Newton, *Travels and Discoveries*, II, pl. 10. Brunn, *Denkmäler*, Nr. 242. Friedrichs-Wolters, Nr. 1238. Newton (*A Guide*, p. 39) möchte eher an die Statue einer Göttin denken,

kopfe beobachtet haben (siehe oben S. 358). Die mächtigen, maternalen Formen, die würdevolle Haltung stehen durchaus in Uebereinstimmung mit der so vornehmen Anordnung der Gewänder. Die vollendete Kunst verrath sich, wie Beulé sehr richtig bemerkt, in der Art, wie hier jede Falte belebt, jede Fläche liebevoll modellirt ist. Wenn man an einem ausgewählten Beispiel den Typus der weiblichen Gewandfigur im vierten Jahrhundert dalegen wollte, so konnte man kein vollendetes finden als diese Artemisia. Beobachtet man den so geschickt berechneten Gegensatz zwischen den zierlichen Falten des Chitons und den grosseren und freieren des Himations, prüft man die glückliche Wirkung der schrägen Falten dieses über den linken Arm geworfenen Mantels, so erkennt man, dass die Kunst jetzt für die Gewandbehandlung eine endgültige Formel gefunden hat. Wir werden ihr bei zahlreichen attischen Grabstelen wieder begegnen¹⁾, wir werden sehen, dass sie für die Künstler bei Portratstatuen während der ganzen Dauer des Hellenismus maassgebend blieb.

Welchem Meister sollen wir diese Statuen zuschreiben²⁾? Man würde gern an den berühmtesten der Mausoleumkünstler, an Skopas, denken, wenn Plinius nicht ausdrücklich den Namen dessen, der die Quadriga schuf, uns angegeben hatte. Es war dies der Architekt Pythios, der das ganze Denkmal entworfen und ausgeführt hatte. Die Vereinigung verschiedener Fähigkeiten bei einem und demselben Künstler darf uns nicht überraschen, das Beispiel des jüngeren Polyklet und ebenso das des Skopas zeigen uns, dass man im vierten Jahrhundert mehr als einen Bildhauer zugleich als Architekten zu Ruhm gelangen sah. Sehr wohl kann demnach auch Pythios eines jener vielseitigen Genies gewesen sein, und dann war nichts natürlicher, als dass er sein architektonisches Werk durch ein Meisterwerk der Plastik zu krönen und so gewissermaassen sein Meisterzeichen auf den höchsten Punkt des Gebäudes zu bringen wünschte. Wenn das Zeugniß des Plinius zuverlässig ist, so erscheint uns Pythios als würdiger Nebenbuhler des Skopas. Der grosse Meister von Paos hatte sich dieser Kolossalgruppe nicht zu schamen brauchen.

die den Wagen des Mausolos zu lenken gehabt hatte. Aber wie passt dazu, dass sie von kleinerem Wuchs ist als der Satrap?

1) Z. B. bei der Stele der Demetria und Pamphile, vgl. unten Fig. 195.

2) Beulé (*Fouilles et Découvertes*, II, p. 321) neigt dazu, sie dem Skopas zuzuwenden und bemerkt, dies sei das Hauptstück gewesen, da es den König selbst mit seiner göttlichen oder menschlichen Begleiterin darstellen sollte.

Werfen wir noch einen Blick auf das Ganze Diese ansehnliche Sculpturensammlung bedeutet für uns die umfassendste Kundgebung der Kunst des vierten Jahrhunderts Wir besitzen keine zuverlässigen Anhaltspunkte, keine genaueren datierten Werke, welche uns besser über die Entwicklung belehren könnten, die seit dem Parthenon die Plastik durchgemacht hat Vergleicht man den Parthenonfries und seine Reitergeschwader mit unserer Darstellung des Amazonenkampfes, so wird man sofort inne, wie viele neue Elemente sich Eingang verschafft haben eine Lebhaftigkeit voll Geist und Feuer, ein Streben nach fesselnden Einzelheiten, hier und da schon auf Kosten der Größe des Stils Zumal die Kolossalstatuen zeigen uns eine Auffassungsweise, deren Bedeutsamkeit für die Kunstgeschichte noch kurz hervorge-



Fig 174 Statue der Artemisia vom Mausoleum
(Britisches Museum)

Nach „Brunn Bruckmann, Denkmäler griechischer und
römischer Sculptur“

hoben werden muss. Denn man tausche sich darüber nicht (es ist das erste Mal ¹⁾), dass uns eine Triumphalquadriga entgegentritt, dass wir berühmte Personen in der Haltung der Apotheose gefeiert sehen. Gewinnt hier nicht einer der bekanntesten Vorwürfe der griechisch-römischen Plastik zum ersten Mal Gestalt? weist der Wagen des Mausolos nicht auf jene kaiserlichen Viergespanne hin, die sich späterhin auf der Höhe der Triumphbogen erhoben ¹⁾? Andererseits beweist uns das Mausoleum, dass eine künftige Erneuerung der Kunst ihren Anfang auf demselben asiatischen Boden nimmt, auf dem bald nachher die grossen hellenistischen Schulen sich entwickeln sollten. Der Einfluss des europäischen Griechenlands breitet sich jetzt auch über Asien aus, Skopas und seine Genossen verpflanzen doorthin die besten Traditionen der einheimischen Kunst, die attische Cultur erstreckt ihre verführerische Macht bis in die Hauptstadt einer persischen Satrapie, und es verdient in hohem Maasse Beachtung, dass dies Prunkgrab eines asiatischen Dynasten nicht, wie das Neireidenmonument oder das Heroon von Tysa, durch unbekannte Meister errichtet wurde, sondern durch die berühmtesten Künstler des damaligen Hellas.

¹⁾ [So ganz neu war die Sache denn doch nicht, ich erinnere nur an die zahlreichen Quadrigen aus älterer Zeit, die es in Olympia zu sehen gab.]

¹⁾ Vgl. die römischen Münzen mit Darstellungen von Triumphbogen. Donaldson, *Architectura numismatica*, Nr. 56—59, p. 222 ff.



Fig. 175 Marmorlöwe vom Mausoleum. (Britisches Museum)

FUNFTES KAPITEL

DIE ZEITGENOSSEN DES SKOPAS UND PRAXITELES DIE DECORATIVE PLASTIK ATTIKAS

§ 1. DIE MEISTER ZWEITEN RANGES

Um die Mitte des vierten Jahrhunderts steht die jung-attische Schule in voller Blüte. Neben gefeierten Meistern wie Praxiteles, neben Künstlern, die wie Bryaxis und Leochaïres durch berühmte Werke sich hervorthun, finden noch viele andere Talente Gelegenheit, ihre Kunst zu zeigen. Aber wie gross ist die Zahl der Unbekannten und Verschollenen unter diesen Künstlern zweiten und dritten Ranges, die doch auch das Ihuge dazu beitrugen, dass der Ruhm der athenischen Bildhauerei ungemindert fortbestand! Man entziffert ihre Namen auf den Basissteinen, man entnimmt einem Schriftsteller eine kurze Anspielung auf ihre verlorenen Werke, aber man weiss doch eigentlich nichts von ihnen. Es liesse sich ein langes Verzeichniss solcher Unbekannten aufstellen. Strabax, Xenokles, Exekestos, Polymnestos, Stratonides, Nikomachos, Symenos, Aristoperthes arbeiten sowohl für den Staat als für Privatleute und setzen ihren Namen auf Staatsbildwerke und Cultusstaturen, wie auf Denkmäler für siegreiche Choregen¹⁾. Sie nehmen zweifellos noch einen sehr angesehenen Platz ein, aber ihr Name wird verdunkelt durch den Ruhm der grossen Meister.

Unter den Zeitgenossen des Skopas und Praxiteles giebt es gleichwohl noch einige, deren Wesen weniger verwischt ist. So verdient der Athener Silanion mehr als eine einfache Erwähnung

1) Die Signaturen dieser Künstler sind bei Lowy (Inscr. griech. Bildh., Nr. 65 ff.) zusammengestellt.

Er ist etwas wie das Haupt einer Schule, denn ein gewisser Zeuxiades wird geradezu als sein Schuler bezeichnet. Wenn man dem Zeugniß des Plinius trauen darf, so war Silanion gegen 328 thätig gewesen, also zur Regierungszeit Alexander's des Grossen¹⁾. Dieser Zeitansatz des Plinius scheint durchaus zutreffend trotz der Beweisgründe, auf die man sich berufen hat, um sein kunstlerisches Schaffen bis an den Anfang des vierten Jahrhunderts hinaufzurücken. Silanion hatte für Olympia eine Statue des Satyros von Elis geschaffen, eines Athleten, der nach und nach bei den nemischen, pythischen und olympischen Spielen und bei den Amphiaraiia zu Oropos Siege errungen hatte. Ein Verzeichniß der Amphiaraiia erwähnt einen doppelten Sieg des Athleten um 325²⁾. Ausserdem war der athenische Künstler der Urheber einer Bronzestatue des Plato, die der Perseus Mithradates den Musen in der Akademie bei Athen geweiht hatte. Es handelte sich ohne Zweifel um einen Dynasten von Kios, um ein Mitglied jener persischen Familie, aus der die pontischen Könige hervorgegangen sind, und zwar empfiehlt es sich, an den jüngeren Mithradates zu denken, der von 337—302 regierte³⁾, dieser empfing zu Athen das Bürgerrecht und bot offenbar nach dem Tode Plato's, d. h. nach 348, den Athenern die Statue dieses Philosophen an. Nun giebt es allerdings noch ein drittes Zeugniß, das den Zweifel über die wahre Lebenszeit des Silanion berechtigt erscheinen lässt. Plinius schreibt ihm nämlich die Statue des Bildhauers Apollodoros mit dem Beinamen „der Tolle“ zu, einer Persönlichkeit, die bekanntlich in Plato's Symposion auftritt, da dieser Apollodoros um 425 geboien wurde, so war er im Jahre 360 schon hochbetagt⁴⁾. Aber muss denn Silanion seine Statue Apollodoros' nach dem Leben gemacht haben*)?

Die Hauptwerke dieses athenischen Meisters sind von Bronze⁵⁾

1) Plinius, Nat. Hist. 34, 51. Michaelis (Zur Zeitbestimmung Silanion's, Hist. Aufsätze, Ernst Curtius gewidmet, S. 107) hält den Zeitansatz des Plinius für zu spät und nimmt die Thätigkeit des Silanion in der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts an.

2) J. Delamarre, Revue de philologie, XVIII, 1894, p. 162.

3) Ueber diese Herrscher von Kios, deren Geschichte noch sehr im Argen liegt, vgl. Th. Reinach, Mithradate Eupator, p. 388. Reinach spricht sich wie Michaelis für den älteren Mithradates aus, der im Jahre 363 starb. Die Wahrheit zu gestehen, wir wissen nicht genau, wer dieser von Diogenes Laertius (III, 25) erwähnte *Μιθραδάτης ὁ Ῥοδόβαντον Πύρρος*, der Stifter der Platonstatue, gewesen ist.

4) Vgl. Hertz, De Apollodoro statuario ac philosopho, Breslauer Programm, 1867.

5) [Bei einer so wenig hervorragenden Persönlichkeit ist das immerhin das Wahrscheinlichere.]

5) Die alten Texte findet man in Overbeck's Schriftquellen, 1350—1363.

Eine Abhandlung über die Regeln der Symmetrie, die Vitruv ihm zuschreibt, beweist uns, dass er die Probleme, welche die Eizbildner von Argos so viel beschäftigt hatten, auch seinerseits aufmerksam studierte. Das ist ein Zug in seinem Wesen, der nicht übersehen werden darf. Er schuf Athletenstatuen wie die eines Satyros und Telestas. In dieselbe Classe von Gegenständen gehört auch sein „Aufseher, der Athleten einübt“. Sein Hauptwerk ist eine mythologische Gestalt, nämlich ein Achilles, den Plinius sehr ruhmte. Ein Theseus, eine sterbende Iokaste, bei der die Bronze durch einen Zusatz von Silber die bleiche Farbe der Wangen wiedergab, gehören gleichfalls zu dem Kreis seiner mythologischen Darstellungen. Brunn und Winter schreiben ihm auch das Original einer Münchener Statue zu, eines Diomedes nämlich, der anscheinend das Vorbild jenes Diomedes mit dem Palladion war, dem wir auf geschnittenen Steinen



Fig. 176 Syphro Marmorbüste (Rom, Villa Albani)
Nach Arndt-Bruckmann, Griech. und röm. Porträts,
Nr. 148

und auf einem berühmten Relief des Palazzo Spada wieder begegnen¹⁾. Leider besitzen wir kein Mittel, um diese Vermuthung zur Gewissheit zu erheben. Ist sie aber begründet, so musste man in Silanion einen Vorläufer des akademischen Stils erkennen, und wir hatten in diesem Werk von etwas frostiger Correctheit in ungeahnter Weise einen Künstler entdeckt, der nach Plinius' Aussage ohne Lehrmeister sich gebildet haben soll.

Zuverlässigeres erfahren wir über Silanion durch einige Porträts,

1) Brunn, Sitzungsber. der bayer. Akademie, 1892, S. 651—680. Winter, Jahrbuch, V, 1890, S. 167. Furtwängler (Meisterwerke, S. 320) nimmt das Original des Münchener Diomedes mit aller Entschiedenheit für Kresilas in Anspruch. Im Atlas seiner Meisterwerke ist auf Taf. XII und XIII diese Statue abgebildet.

die wir, ohne allzukuhn zu sein, mit bekannten Werken des Meisters identificiren dürfen. So hatte er unter Anderem ein Portrait der Sappho geschaffen, das sich zu Verres' Zeiten im Phylaneion zu Syrakus befand¹⁾. Nach Cicero's Zeugniß war dies ein vollendet vornehmer Werk von der feinsten Ausführung. Diesem Urtheil entspricht nun durchaus eine schöne Buste der Sappho, die in der Villa Albani sich befindet (Fig. 176)²⁾. Die Gesichtstheil, die Form, ein breites Stück Zeug, das um den Kopf geschlungen ist, umhüllt den Punkt für Punkt an den Typus der lesbischen Dichterin, wie sie auf den Münzen von Mytilene, gewiss in Anlehnung an das Portrait des Silanion, abgebildet erscheint³⁾. Es versteht sich von selbst, dass dieses angebliche Portrait der Sappho, wie das der boeotischen Koinna, das gleichfalls dem Silanion zugeschrieben wird, nur ein Idealbild sein konnte.

Anderes steht es mit der Platostatue. Der Künstler konnte in diesem Fall das Modell sehr wohl gekannt haben, auch wird man annehmen dürfen, dass es nicht an Bildern des Philosophen fehlte, die nach dem Leben gearbeitet waren. Eine Buste des Berliner Museums in Hermenform, die übrigens von mittelmässiger Arbeit ist, trägt eine Inschrift, die sie als Bild Plato's bezeichnet (Fig. 177)⁴⁾. Dank diesem Zeugniß kann man die Reihe der Bildnisse Plato's wiederherstellen. An der Spitze dieser Reihe steht eine vaticanische Herme, die, nach der Feinheit der Arbeit zu schliessen, auf ein Bronzeoriginal zurückzugehen scheint und ohne Zweifel eine Copie vom Werke des Silanion ist⁵⁾. Thatsächlich besteht denn auch zwischen ihr und den späteren, in hellenistischer Zeit ausgeführten Busten der Unterschied, dass diese viel realistischer in der Auffassung sind. Im Uebrigen besitzen alle diese Busten manchen gemeinsamen Zug: so die niedere, breite Stirn, die vollen Schläfen, die regelmässig in die Stirn gekammten Haare, den langen, wohlgepflegten Bart.

1) Cicero, in Verrem IV, 57, 127—128.

2) Jahrbuch des arch. Inst., V, 1890, Taf. 3, S. 152 (Winter). Helbig, Führer, II, Nr. 782; Arndt-Bruckmann, Griech. und röm. Porträts, Nr. 147—148.

3) Von Sallet, Numismatische Zeitschrift, IX, Taf. IV, 6, S. 114.

4) Helbig, Jahrbuch des arch. Inst., I, 1886, Taf. VI, 1, S. 71.

5) Ebenda, Taf. VI, 2. Helbig, Führer, I, 265. Der Name Zeno, der auf der Herme steht, ist eine Fälschung. Ueber die Platobildnisse vgl. ausser dem schon erwähnten Aufsatz Helbig's noch S. Reinach, American Journ. of archaeology, IV, 1888, p. 3. Winter, Jahrbuch, V, 1890, S. 153 ff.

Auch den heissen Ausdruck erkennt man, über den ein Zeitgenosse des Philosophen, der Komiker Amphis, sich lustig gemacht hat in den Worten „O Plato, der du nur ein krauses Gesicht machen kannst wie eine Weinbergschnecke, indem du fereilich die Augenbrauen hochzieht“¹⁾ So kennen wir den Silanion doch wenigstens in seiner Eigenschaft als Porträtbildner, er zeigt sich uns als fleissiger, gewissenhafter Künstler, der mehr ein geschickter Marmorarbeiter als ein erfindungsreicher Meister war, daraus erklärt sich auch die bescheidene, wenngleich ehrenvolle Stellung, die er unter den attischen Bildhauern des vierten Jahrhunderts einnimmt²⁾

Wir müssen bei der Porträtbildnerei noch etwas länger verweilen Silanion ist nicht der Einzige, der sich auf diesem Gebiet versucht Wir sahen, dass schon im fünften Jahrhundert Künstler wie Kresilas diese Richtung einschlugen, etwas später hatte sich auch



Fig 177 Hermenbild Plato's (Berliner Museum)

Demetrios ihr zugewendet und dabei entschieden dem Realismus gehuldigt Schon im fünften Jahrhundert kommt die Sitte auf, die Züge berühmter Schriftsteller im Bilde festzuhalten und Idealporträts zu schaffen, wenn es sich um alte Dichter wie Anakreon handelt, Zeitgenossen aber wie Euripides oder Thukydides nach dem Leben

1) Memeke, *Fragm comic graec.*, III, p 305

2) Seine Werke waren sicher sehr geschätzt Eine Inschrift aus Pergamon, die in die Basis für eine seiner Statuen um des J. 200 eingemeisselt worden ist, lehrt uns, dass diese Statue aus Oreeus auf Euböa entführt worden sei, Attalos selbst dürfte sie von dort geholt haben Frankel, *Inschr von Pergamon*, Nr 50

zu modellnen. Im vierten Jahrhundert war diese Sitte erst recht allgemein geworden. Auftrage von Seiten des Staats oder der Privatlente liefen Bildnisse berühmter Athener, als Dichter, Geschichtsschreiber oder Redner, in Menge ins Leben. Timotheos, Konons Sohn, errichtete zu Eleusis ein Bild des Isokrates (s. oben S. 333). Auf der heiligen Strasse nach Eleusis besass der tragische Dichter Theodektes, der im Jahre 334 gestorben war, ein prunkvolles Grabmal, das die Statuen der grossen griechischen Dichter seit Homer umstand¹⁾. Zwischen 338 und 326 liess der Redner Lykurgos im Dionysostheater die Bronzestatuen der drei grossen Tragiker Athens aufstellen²⁾. Unter den Zeitgenossen Silanion's schufen zweifellos viele Künstler deraartige Werke. Wie viele Busten sind nicht über unsere Museen zerstreut, deren Originale ins vierte Jahrhundert zurückgehen! So hat die schöne Lysiasbuste des Neapeler Museums bestimmt eine Statue aus dieser Zeit zum Vorbild³⁾. Nicht ohne innere Berechtigung hat man vorgeschlagen, den Stil Silanion's in dem Thukydidesportrat desselben Museums zu erkennen⁴⁾, aber wer auch sein Urheber gewesen sein mag, er hatte gewiss ein älteres Modell vor Augen, die Bronzestatue nämlich, die dem attischen Geschichtsschreiber auf der Akropolis errichtet worden war⁵⁾. Im Allgemeinen zeichnet die Portraits aus dieser Zeit noch immer ein flotter Stil bei kraftvoller Ausführung und zunehmendem Streben nach packender Lebendigkeit vortheilhaft aus, so steht die damalige Portratkunst zwischen dem Idealismus des fünften Jahrhunderts und dem auf die Spitze getriebenen und in die Einzelheiten sich erstreckenden Realismus, der nach Lysipp zur Herrschaft gelangen sollte, gewissemaassen mitten inne.

Sie hat noch keineswegs ganz gebrochen mit jener Neigung zum Idealisiren, die ja auch durchweg am Platze ist, wo es gilt, durch ein öffentliches Denkmal einen Mann zu verherrlichen, der nicht zu den Zeitgenossen zählt. In dieser Hinsicht können uns die Bildnisse des Sophokles merkwürdige Aufschlüsse geben. Eine Statue des Lateranischen Museums, die zu Teriacina gefunden wurde, ist aller Wahrscheinlichkeit nach eine getreue Wiederholung der von Lykurgos

1) Vgl. Overbeck, *Schriftquellen*, Nr. 1432.

2) Pseudo-Plutarch, *Leben der zehn Redner*, Lykurgos, 10, 11.

3) Visconti, *Iconographie grecque*, pl. 28, 2.

4) Winter, *Jahrbuch des arch. Inst.*, V, 1890, S. 157.

5) [Möglich, aber nirgends bezeugt. Vgl. A. Michaelis, *Die Bildnisse des Thukydides*, Strassburg, 1877, S. 8 und 13.]

im Dionysostheater eingerichteten Bronzestatue (Fig. 178)¹⁾ Der Dichter ist stehend dargestellt, mit der gewählten Eleganz eines Atheners des vierten Jahrhunderts hat er sich den Mantel umgeschlagen. Sein Kopf schaut geradeaus, der Blick ist traumatisch, der Bart fällt wie bei einem Zeuskopf in zierlich geordneten Locken auf die Brust. Da Sophokles schon im Jahre 405 gestorben war, so musste der Bildhauer auf Porträts, die zu Lebzeiten des Dichters angefertigt waren, zurückgreifen, vielleicht auf die durch des Dichters Sohn Iophon errichtete Statue. Dank der gründlichen Untersuchung Winter's kann man die Vorbilder der Lateranischen Statue in einer Reihe von Busten oder Doppelhermen nachweisen, die sich zu London, im Louvre, im Capitolinischen Museum und zu Berlin befinden.²⁾



Fig. 178 Sophokles. Stat. aus M.
R. in L. nach dem Original.

1) Helbig, Führer, I, Nr. 656. Arndt-Bruckmann, Griech. und röm. Portr., Nr. 113, 114, 115.

2) Winter, Jahrbuch, V, 1890, S. 160 ff.

Diese Denkmäler, bei denen Haar und Bart weniger gekunstelt wiedergegeben sind, vermitteln eine gute Vorstellung von den ikonographischen Urkunden, die der Bildhauer Lykurg's zu Rathe ziehen konnte, als er das Bild des Sophokles in einem für die Öffentlichkeit bestimmten Werke zu schaffen unternahm.

Handelt es sich um einen Zeitgenossen, dann macht der Bildhauer dem Idealismus weniger Zugeständnisse, das Streben nach individuellem Ausdruck kommt bei den Bildnissen berühmter Männer des vierten Jahrhunderts viel kräftiger zum Durchbruch. Die Statue des Aeschines im Neapeler Museum, die aus Herculaneum stammt, ist die Copie eines attischen Originals aus der Zeit Alexander's oder seiner unmittelbaren Nachfolger¹⁾. Der Redner ist stehend abgebildet, in einer ganz ähnlichen Haltung wie der Sophokles: die linke Hand ist in die Hüfte gestützt, die rechte ragt aus dem Mantel hervor. Aber hier haben wir es zweifellos mit einem getreuen Porträt zu thun, denn wir finden dieselben Züge bei einer Herme des Vatican wieder (Fig. 179). Ein volles Gesicht, eine etwas kahle Stirn, den Ausdruck ohne Adel mit einem Stich ins Gaunerhafte, mehr die Physiognomie eines politischen Parteigangers als eines Staatsmannes von starken Ueberzeugungen. Wenn wir später die Bildnisse des Demosthenes betrachten, die auf eine im Jahr 280/79 von Polyuktos geschaffene Statue zurückgehen, so werden wir dort die Willenskraft in ganz anderer Weise zum Ausdruck gebracht sehen.

Diese Richtung in der Kunst, die sich solcher Gestalt schon im vierten Jahrhundert kund thut, sollte späterhin mit noch grösserem Nachdruck sich geltend machen, die Beliebtheit dessen, was man „das literarische Porträt“ nennen kann, blieb stetig im Zunehmen. Unter den Nachfolgern Alexander's betrieb die attische Schule es gleichsam als Specialität, die Bilder grosser athenischer Schriftsteller in zahllosen Exemplaren zu verbreiten: ihre Busten und Statuen sollten die Schösser makedonischer Fürsten, die Bibliothek der Könige von Pergamon, die Sale des Museums zu Alexandria ausschmücken helfen. Gerade an der Hand dessen, was wir heutzutage auf diesem Gebiet erleben, verstehen wir ohne weiteres diese

1) Museo Borbonico, I, pl. 50. Comparetti und de Petra, La villa Ercolanese, tav. 18 a, p. 277. Arndt-Bruckmann, Nr. 116, 117, 118. Vgl. die vatikanische Herme, Helbig, Führer, I, Nr. 286, Arndt-Bruckmann, Nr. 119.

massenweise Herstellung von Portratstatuen. Nach Lysipp sollte die realistische Richtung erst recht zum Sieg gelangen im Portratstil dieser Zeit werden uns alle Arten der Auffassung begegnen, die unsere modernen Kunst gelaufig sind.

Die Bildhauer, die zu Athen arbeiten, stammen nicht alle aus Attika. So ist Sthenios von Olynth gebürtig, doch besass er



Fig. 179 Herme des Aeschines (Rom, Vatican)
Nach Arndt-Bruckmann, Griech. und rom. Portrats, No. 119

möglicher Weise das athenische Bürgerrecht¹⁾. Er verbindet sich mit Leochares, um die Bildnisse einer athenischen Familie auszuführen.²⁾ Seine „weinenden Frauen“ gehören zweifellos zu einer Sculpturengattung, von der wir später reden werden, nämlich zu den Grabfiguren. Eine Demeter, ein Zeus und eine Athene von ihm waren nach Rom verschleppt worden, ebenso seine Statue des Autolykos, des Gründers von Sinope, die Lucullus aus dieser Stadt entführte.

1) Vgl. Overbeck, Schriftquellen, 1343—1349.

2) Lowy, Inschr. griech. Bildh., Nr. 83.

Auch Athletenstatuen, wie die der Olympioniken Pyttalos und Choriochos, waren mit der Kunstleinschrift des Sthenos versehen.

Im kunstleinschen Leben dieser Zeit, an dem so viele Meister von ungleichem Ruf sich betheiligten, spielt Euphranor von Kointh eine hervorragende Rolle¹⁾ Er ist Maler und Bildhauer zugleich und in beiden Hinsichten das Haupt einer Schule, denn die Maler Chaimantides, Leonidas und Antidotos sind seine Schüler, während sein Sohn Sostriatos, der gegen Ende des vierten Jahrhunderts zu Athen arbeitet, von ihm die Bildhauerei gelernt hat. Von seinen Gemalden erwähnen die Schriftsteller vor Allem die grossen Fresken, die er zur Ausschmückung der Stoa Basileios zu Athen anfertigte²⁾ Es war da zunächst die Gruppe der zwölf Götter, sodann eine allegorische Darstellung des Theseus in Begleitung der Demokratie und des Demos. Weiterhin sah man in der Halle jenes Reitergefechts verewigt, das kurz vor der Schlacht bei Mantinea stattfand und so sehr zum Ruhme der athenischen Waffen ausschlug³⁾ Nach einem beschweilichen nachtlischen Ritt hatten die 6000 athenischen Reiter gegen die thebanischen und thessalischen Schwadronen eine glänzende Attaque ausgeführt, den Feind zurückgeworfen und Mantinea entsetzt. Der Künstler hatte dieses Stück Zeitgeschichte möglichst der Wirklichkeit entsprechend dargestellt, denn die Haupthelden der Handlung, Epaminondas und Gyllos, der Sohn des Xenophon, waren gut zu erkennen. Damit war, was man das „historische Gemalde“ nennt, ins Leben getreten, man wird weiterhin sehen, dass diese Anregung auch der Plastik zu Gute kam. Die „Attaque von Mantinea“ weist schon auf jene Schlachtszenen hin, die Lysipp und Euthykates späterhin schufen, oder auf das Reliefbild des berühmten Alexandersarkophags, auf dessen einer Fläche wir von unbekannter Hand makedonische und persische Reiter in verbissenem Handgemenge finden werden⁴⁾ Die Gemalde von der Stoa Basileios liefern uns ausserdem ein sicheres Datum, wonach wir die Zeit von Euphranor's kunstleinscher Thätigkeit bestimmen können. Wenn der besprochene Reiterkampf auch möglicher Weise erst mehrere Jahre nach dem Ereigniss gemalt wurde, so ist das Bild doch sicher später

1) Overbeck, *Schriftquellen*, 1798—1806

2) Pausanias, I, 3, 3

3) Vgl. E. Bertrand, *Etudes sur la peinture et la critique d'art dans l'antiquité*, p. 88—93

4) [Vgl. unten Fig. 215 f.]

als 362, und so war Plinius in seinem Recht, wenn er dieses Datum, nämlich das Jahr der Schlacht bei Mantinea selbst, als dasjenige angab, wo Euphianor auf der Höhe seines Schaffens stand¹⁾ Andererseits war der korinthische Meister auch nach Chaionea (338) noch thätig, da er sein Talent in den Dienst des makedonischen Hofes stellte und Philipp und Alexander, vielleicht gelegentlich des grossen Triumphes für Chaionea, auf Viergespannen abbildete

Nach Herkunft und Erziehung knüpft Euphianor an die peloponnesische Schule an. Sein Lehrer Aristeides ist ein Aigivei, ein Schüler Polyklet's²⁾, Euphianor zeigte sich auch darin als treuer Anhänger dieser Schule, dass er die Bronze dem Marmor vorzog. Doch blieb er auch mit den Attikern in Berührung, ja er verbrachte einen Theil seiner Schaffenszeit in Athen. Für den dortigen Tempel des Apollon Patroos, der an der Agora stand, schuf er eine Cultstatue des Gottes, die man, ohne dass sich dies sicher erweisen liesse, auf attischen Münzen hat wiedererkennen wollen³⁾. Wir wissen nicht, wo sich ursprünglich die von Plinius erwähnten Werke Euphianor's befunden haben, mehrere davon, so die Chiduchos, die „bewundernde und anbetende Frau“, die Vier- und Zweigespanne, die zwei Kolossalfiguren der Arete und Hellas hat man bisher vergebens in Copien nachzuweisen versucht. Die Römer, die allem Anschein nach für den Stil des korinthischen Meisters eine grosse Vorliebe hegten, besaßen im Tempel der Concordia eine Gruppe von ihm, die sie aus einer griechischen Stadt entführt hatten: es war eine Leto mit ihren beiden Kindern auf dem Arm. Man hat in zwei Statuetten der Sammlung Torlonia und des Capitols, die uns Leto mit ihren Kindern auf der Flucht vor dem Drachen Python zeigen, eine Erinnerung an diese Gruppe erblicken wollen, allem Reich hat überzeugend nachgewiesen, dass die Vorlage zu

1) Plinius, Nat. Hist., 35, 128. P. Guard (La Peinture antique p. 233) nimmt an, dass die Reiter Schlacht erst unter der Verwaltung des Lykugos, also nach Chäronea, zur Ausführung kam. Allenfalls man kann sich nur schwer vorstellen, dass der Auftrag des athenischen Staates mit den Arbeiten zusammenfallen sollte, die Euphianor damals für Makedonien ausführte.

2) C. Robert hat nachgewiesen, dass dieser Aristeides nicht der thebanische Maler, sondern der argivische Bildhauer dieses Namens ist. Aristeides und Euphianor, Philologische Untersuchungen, X, S. 83.

3) Beule, Monnaies d'Athènes, p. 272. Imhoof-Blumer und Percy Gardner, Numismatic Commentary on Pausanias, pl. CC, XV, XVII. Overbeck, Griech. Kunstmythologie, V, S. 100) verweist sich gegen die Gleichsetzung.

diesen beiden Repliken viel eher ein Werk des funften Jahrhunderts gewesen sein dürfte¹⁾.

Müssen wir also darauf verzichten, uns von der Kunstweise Euphianor's nach den Monumenten eine genaue Vorstellung zu bilden? Furtwangler ist nicht dieser Ansicht, in einem brillanten Kapitel seiner Meisterwerke weist er dem kointhischen Bildhauer die Originale zahlreicher Statuen zu, die bisher namenlos waren²⁾. Man darf ja in der That annehmen, dass die nach Rom verschleppten Werke des Meisters oft copirt wurden, so der von Plinius erwähnte Bonus Eventus, der zweifellos ein Triptolemos war. Der Künstler hatte ihn mit einer Aehre und einem Mohnstengel in der Linken, einer Schale in der Rechten dargestellt. Furtwangler erkennt ihn mit diesen Attributen auf einem geschnittenen Stein des Britischen Museums und auf römischen Münzen der Kaiserzeit wieder. Die aufrecht stehende Figur ist nach dem in der jung-argivischen Schule herkommlichen Schema entworfen. Hat es mit dieser Zusammenstellung seine Richtigkeit, so darf man, ohne sich allzu grosser Verwegenheit schuldig zu machen, den Namen Euphianor's auch gegenüber der schonen, in Tivoli gefundenen und im Museo delle Terme zu Rom aufbewahrten Dionysosstatue aussprechen (Fig. 180)³⁾. Es gab bestimmt in Rom einen Dionysos des Euphianor, eine auf dem Aventin gefundene Inschrift erwähnt eine Copie danach, die ein Consul Namens Gallus gewidmet hatte⁴⁾. Nun ist die Statue aus Tivoli eine ausgezeichnete Copie einer griechischen Bronze, und die Sorgfalt, mit der die Nebris bis ins Kleinste wiedergegeben ist, beweist allein schon zur Genüge die Treue des Copisten. Der Rhythmus in der Stellung ist derselbe wie bei den argivischen Statuen, und die etwas weibische Anordnung des Haares, das in dichten Rollen hinter die Ohren gestrichen und im Nacken mit einem Band umschlungen ist, erinnert an die Frisur des Herakopfes im Neapeler Museum, der be-

1) E. Reisch, Ein vermeintliches Werk des Euphianor, Innsbruck, 1893, in dem Festguss aus Innsbruck an die Philologenversammlung in Wien. Die beiden Statuetten sind abgebildet bei Th. Schreiber, Apollon Pythoktonos, Taf. 1, [die aus der Sammlung Torlonia auch bei Overbeck, Griech. Plastik⁴, II, Fig. 172].

2) Meisterwerke, S. 578—597.

3) Monumenti inediti, XI, Taf. 51. Michels, Annali, 1883, p. 136. Helbig, Führer, II, Nr. 960.

4) Löwy, Inscr. griech. Bildh. Nr. 495. *Fecerat Euphianor Bacchum | quem Gallus honorat | Pastorum consil. canine | ture sacris*.

ein Schüler des Praxiteles, der den neuen, durch die zu Otricoli gefundene Kolossalbuste bekannten Typus schuf (Fig. 186)¹⁾ Der Ausdruck von Majestät und Allmacht, den man im Antlitz eines Zeus unbedingt zu finden wünscht, ist hier durch wenige schlichte Mittel erzielt als bei der Statue des Phidias. Wenn man die Maske von Otricoli mit jenen elischen Münzen vergleicht, auf denen das Profil des olympischen Zeus sich erhalten hat (Bd. I, Fig. 270), so wird man die Verschiedenheit unschwer herausfinden. Im Werke des praxitelischen Zeitgenossen scheint die Anlage des Gesichts mächtiger und deibei geworden zu sein. Die hohe, von einer Quicifalte durchzogene Stirn, die oberhalb der Nase stark vorgewölbt ist, wird von den dicken, welligen Massen eines überreichen Haupthaars eingerahmt, und der gewaltige Bart mit seinen gedehnten, unterhohnten Locken verleiht vollends dieser Maske eine einzigartige Hoheit. Doch fehlt auch die Milde nicht ganz, und das Antlitz des Gottes besitzt so noch immer jenen heiteren Zug, den der grosse Meister des fünften Jahrhunderts ihm verliehen hatte. Der Typus bleibt nach wie vor ein attischer. Keinerlei Grund liegt vor, eine Schöpfung der sikonischen Schule darin zu erblicken und, wie man lange gewollt hat, dies Werk dem Lysipp zuzuweisen.

§ 3 DIE DECORATIVE PLASTIK UND DIE GRABSCULPTUREN IN ATTIKA

Das Athen des vierten Jahrhunderts bringt keine grossen Kunstwerke mehr hervor, die, wie einstens der Parthenon, das Zusammenwirken von Architekt und Bildhauer erforderten. Man sah keinen jener grossen Tempel entstehen, deren Giebel, Metopen und Friesse der monumentalen Plastik ein weites Feld der Bethätigung darboten. In den zwölf Jahren, während deren Lykurg den Staat verwaltete, von 338—325, bemerken wir allerdings etwas wie eine erneute Kunstthätigkeit; Lykurg lässt das Gymnasion im Lykeion, das panathenaische Stadion, das Odeion, die Sitzstufen im Dionysostheater erbauen, er lässt im Kriegshafen des Piräus die Schiffshäuser, in denen die Trieren lagern, neu erstellen und vollendet das Marine-

¹⁾ Helbig, Führer, I, Nr. 294. Brunn, Denkmäler, Nr. 130, und Griech. Gottendeale, S. 98. Overbeck, Griech. Kunstmythologie, II, S. 74, Nr. 1. Atlas, II, 1, 2. Furtwängler (Meisterwerke, S. 370) erblickt darin die praxitelische Weiterbildung eines durch Myron geschaffenen Zeustypus.

diesen beiden Repliken viel eher ein Werk des fünften Jahrhunderts gewesen sein dürfte¹⁾

Müssen wir also darauf verzichten, uns von der Kunstweise Euphranor's nach den Monumenten eine genaue Vorstellung zu bilden? Furtwangler ist nicht dieser Ansicht, in einem brillanten Kapitel seiner Meisterwerke weist er dem korinthischen Bildhauer die Originale zahlreicher Statuen zu, die bisher namenlos waren²⁾ Man darf ja in der That annehmen, dass die nach Rom verschleppten Werke des Meisters oft copirt wurden, so der von Plinius erwähnte Bonus Eventus, der zweifellos ein Triptolemos war. Der Künstler hatte ihn mit einer Aethie und einem Mohnstengel in der Linken, einer Schale in der Rechten dargestellt. Furtwangler erkennt ihn mit diesen Attributen auf einem geschnittenen Stein des Britischen Museums und auf römischen Münzen der Kaiserzeit wieder. Die aufrecht stehende Figur ist nach dem in der jung-argivischen Schule heimkommlichen Schema entworfen. Hat es mit dieser Zusammenstellung seine Richtigkeit, so darf man, ohne sich allzu grosser Verwegenheit schuldig zu machen, den Namen Euphranor's auch gegenüber der schonen, in Tivoli gefundenen und im Museo delle Terme zu Rom aufbewahrten Dionysosstatue aussprechen (Fig. 180)³⁾ Es gab bestimmt in Rom einen Dionysos des Euphranor, eine auf dem Aventin gefundene Inschrift erwähnt eine Copie danach, die ein Consul Namens Gallus gewidmet hatte⁴⁾ Nun ist die Statue aus Tivoli eine ausgezeichnete Copie einer griechischen Bronze, und die Sorgfalt, mit der die Nebris bis ins Kleinste wiedergegeben ist, beweist allein schon zu Genüge die Treue des Copisten. Der Rhythmus in der Stellung ist derselbe wie bei den argivischen Statuen, und die etwas weibische Anordnung des Haares, das in dichten Rollen hinter die Ohren gestrichen und im Nacken mit einem Band umschlungen ist, erinnert an die Frisur des Herakopfes im Neapeler Museum, der be-

1) E. Reisch, Ein vermeintliches Werk des Euphranor, Innsbruck, 1893, in dem Festgruss aus Innsbruck an die Philologenversammlung in Wien. Die beiden Statuetten sind abgebildet bei Th. Schreiber, Apollon Pythoktonos, Taf. I, [die aus der Sammlung Torlonia auch bei Overbeck, Griech. Plastik, II, Fig. 172]

2) Meisterwerke, S. 578—597

3) Monumenti mediet, XI, Taf. 51. Michaelis, Annal., 1883, p. 136. Heibig, Führer, II, Nr. 960.

4) Lowy, Inschr. griech. Bildh. Nr. 495. *Fecerat Euphranor Bacchum [quem Gallus honorat] | Fastorum consul carmine | ture sacris*

ein Schüler des Praxiteles, der den neuen, durch die zu Otricoli gefundene Kolossalbuste bekannten Typus schuf (Fig 186)¹⁾ Der Ausdruck von Majestat und Allmacht, den man im Antlitz eines Zeus unbedingt zu finden wünscht, ist hier durch weniger schlichte Mittel erzielt als bei der Statue des Phidias. Wenn man die Maske von Otricoli mit jenen elischen Münzen vergleicht, auf denen das Profil des olympischen Zeus sich erhalten hat (Bd I, Fig 270), so wird man die Verschiedenheit unschwer herausfinden. Im Werke des praxitelischen Zeitgenossen scheint die Anlage des Gesichts mächtiger und deiber geworden zu sein. Die hohe, von einer Queifalte durchzogene Stirn, die oberhalb der Nase stark vorgewölbt ist, wird von den dicken, welligen Massen eines ubereichen Haupthaars eingeahmt, und der gewaltige Bart mit seinen gediehn, unterhohln Locken verleiht vollends dieser Maske eine einzigartige Hoheit. Doch fehlt auch die Milde nicht ganz, und das Antlitz des Gottes besitzt so noch immer jenen heiteren Zug, den der grosse Meister des funften Jahrhunderts ihm verliehen hatte. Der Typus bleibt nach wie vor ein attischer. Keinerlei Grund liegt vor, eine Schopfung der sikonischen Schule darin zu erblicken und, wie man lange gewollt hat, dies Werk dem Mysipp zuzuweisen.

§ 3 DIE DECORATIVE PLASTIK UND DIE GRABSCULPTUREN IN ATTIKA

Das Athen des vierten Jahrhunderts bringt keine grossen Kunstwerke mehr hervor, die, wie einstens der Parthenon, das Zusammenwirken von Architekt und Bildhauer erforderten. Man sah keinen jener grossen Tempel erstehen, deren Giebel, Metopen und Friesen der monumentalen Plastik ein weites Feld der Bethatigung darboten. In den zwölf Jahren, wahrend deren Lykurg den Staat verwaltete, von 338—325, bemerken wir allerdings etwas wie eine erneute Kunstthatigkeit, Lykurg lasst das Gymnasion im Lykeion, das panathenaische Stadion, das Odeion, die Sitzstufen im Dionysostheater erbauen, er lasst im Kriegshafen des Piraus die Schiffshauser, in denen die Trieren lagen, neu eistellen und vollendet das Marne-

¹⁾ Helbig, Führer, I, Nr 294. Brunn, Denkmäler, Nr 130, und Griech. Gotterideale, S 98. Overbeck, Griech. Kunstmythologie, II, S 74, Nr 1. Atlas, II, 1, 2. Furtwängler (Meisterwerke, S 370) erblickt darin die praxitelische Weiterbildung eines durch Myron geschaffenen Zeustypus.

arsenal der Skeuothek, das nach den Plänen des Architekten Philon begonnen worden war¹⁾ Aber wenn diese Arbeiten auch zur Verschönerung der Stadt und zur Entwicklung ihrer Macht beitragen, so sind sie doch ausschliesslich für die Geschichte der Baukunst von Interesse, wir brauchen gar nicht erst zu fragen, welchen Antheil die decorative Plastik daran genommen Nicht in Attika, sondern in Kleinasien, am Mausoleum von Halikarnass, sehen wir die attischen Bildhauer thätig

In Ermangelung von Aufträgen durch den Staat bietet der Luxus der Privatleute dem Talent der Künstler reichliche Gelegenheit, sich zu bethätigen Nie zuvor hatte man einen solchen Reichthum in den Privatdenkmalern entfaltet, die theils die Verwaltung öffentlicher Ämter, theils Siege verewigen sollten, die bei den verschiedenen Wettkämpfen an den grossen religiösen Festen davongetragen worden waren Man kann sich leicht davon überzeugen, wenn man eine der merkwürdigsten Denkmalgattungen, die choregische, ins Auge fasst Nach Allem, was wir davon wissen, war die Choregie eine sehr kostspielige Ehre Der Athener, dem die Epimeleten seiner Phyle den Auftrag ertheilten, auf seine Kosten einen der Chore für die Wettspiele an den Dionysien zusammenzustellen und ausbilden zu lassen, musste der reichsten Classe angehören War er Sieger und im Namen der Phyle mit dem Preis gekrönt, so war er gehalten, dem Dionysos den als Preis empfangenen Dreifuss zu weihen Nichts war im fünften Jahrhundert bescheidener als die Form des choregischen Denkmals Der bronzene Dreifuss, dessen Gestalt und Grosse unveränderlich ist, wird auf eine einfache Basis gestellt, die sich über einem ein- oder zweistufigen Unterbau erhebt²⁾ Bald aber kommt die Sitte auf, den Dreifuss in einem kleinen Tempel aufzustellen, diese Tempelchen stehen um das Temenos des Dionysos her und gruppiren sich ohne viel Ordnung zu beiden Seiten jener Strasse, die vom Dionysosheiligthum zum Prytaneion führt und die „Strasse der Dreifüsse“ heisst, schliesslich erheben sie sich auch an den felsigen Abhängen der Akropolis Die Choregen wetteiferten mit einander an Luxus, ihre Denkmäler nahmen immer an-

1) Curtius, Stadtgeschichte von Athen, S. 214 f. Dürnbach, L'orateur Lycurgue, p. 103 ss.

2) Ein solcher Dreifuss ist auf einer Vase der Sammlung Blacas im Britischen Museum dargestellt Panofka, Musée Blacas, pl. I. Vgl. Reisch, Griechische Weihgeschenke, Wien, 1890, S. 68 ff.

spruchsvollere Formen an, sie haben oft das Aussehen eines Tempels mit dorischer Fassade, wie das durch Nikias nahe beim Nikepyrgos im Jahre 320/19 errichtete Denkmal¹⁾, oder sie verwandeln sich in einen Bau mit einer offenen Halle, wie das Monument des Thiasyllos, der im Jahre 320 mit einem Männerchor siegte²⁾. Ein andermal wieder stellt sich ein solcher Bau in kreisrunder Form dar. Das ist der Fall bei dem Denkmal, das der Choriege Lysikrates, des Lysitheides Sohn, aus der Phyle Akamantis, errichtete, als er im Jahre 334 mit einem Knabenchor gesiegt hatte.

Bekanntlich steht das Denkmal des Lysikrates noch aufrecht wie zu den Zeiten, da der Jesuit Babin es im Hause der Capuzinerpatres bemerkte und glaubig die Legende sich aufschwätzen liess, die dem Bau für lange hinaus den Namen „Laterne des Demosthenes“ eingetragen hat³⁾. Zu wiederholten Malen, im Jahre 1831 und 1878 ist der Bau verstaarkt, von Anbauten befreit und von den Schuttmassen gesäubert worden, die seine Basis verdeckten. Ganz aus Marmor aufgeführt, hat er die Form eines kleinen Rund-

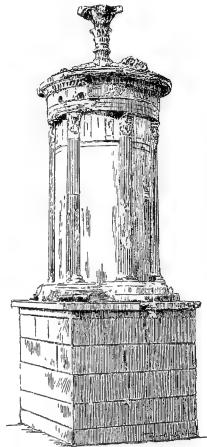


Fig. 187 Das chorigische Denkmal des Lysikrates (Athen)

tempels mit sechs korinthischen Halbsäulen. Die Intercolumnien sind durch Marmorplatten geschlossen, bis zu vier Fünfteln der Höhe durch eine grosse, das letzte Fünftel durch je eine kleinere Platte, auf der in leichtem Relief der auf der Spitze des Denkmals errichtete Dierfuss mehrfach abgebildet erscheint. Aus der Mitte des Daches ei-

1) Dörpfeld, Athen Mitth., X, 1885, S. 219, Taf. VII

2) E. Reisch, Athen Mitth., XIII, 1888, S. 383

3) De Laboide, Athènes aux XV^e, XVI^e et XVII^e siècles, I, p. 201. Wachsmuth, Stadt Athen, I, S. 745



Fig 188 Dionysos und die Satyrn. Fresfragment vom choregischen Denkmal des Lysikrates

hebt sich kuhn die Stütze für den Dreifuss, eine leider ihrer eleganten Ranken beraubte Knaufblume (Fig 187)¹⁾ Das Gebälk besitzt noch seinen mit Reliefgeschmückten Fries, der eine Episode der Dionysoslegende zur Darstellung bringt tyrrhenische Seeräuber, die in ihrer Keckheit sich an dem Gott selbst vergreifen hatten, sehen wir in Delphine sich verwandeln Ein homerischer Hymnus erzählt uns diese Sage, aber es scheint, als habe der Bildhauer des Frieses sich nach einer etwas anderen Version der Legende gerichtet, und zwar spricht Alles dafür, dass der preisgekrönte Dithyrambos ihn bei seiner Darstellung leitete So erklärt sich auch, unserer Meinung nach, die wichtige Rolle, die in der Composition den Satyrn als Genossen des Dionysos eingeräumt ist Der Mittelpunkt der Darstellung befindet sich genau über der Inschrift, die vom Sieg des Lysikrates Kunde giebt²⁾ Während der auf einem Felsen sitzende Gott mit seinem zahmen Panther tändelt, überlassen sich zwei sitzende Satyrn der Ruhe und schauen dem Gotte zu, zwei andere schöpfen Wein aus vollen Mischkrügen (Fig 188) Weiterhin ist der Kampf zwischen den Satyrn und der Bemannung des Phantoms

1) Vgl Stuart und Revett, *Antiquities of Athens*, I, p 32, 33 E Rensch, *a a O*, S 102 Jane Harrison, *Myth and Mon of anc Athens*, p 244 Eine von Lottot entworfene Reconstruction ist noch nicht publicirt

[Vgl auch die Ergänzung Hansen's bei Baumeister, *Denkmäler*, Fig 922]

2) Ueber die Reliefs vgl *Antiquities of Athens*, I, 4, *Ancient marbles*, IX, pl 22—26, DeCou, *American Journal of Archaeology*, VIII, 1893, pl II—III, p 42—55 Unsere Zeichnungen sind nach Gypsabgüssen angefertigt



Fig. 189 A Die Satyrn und die tyrrhenschen Seeräuber Friesfragment vom choregischen Denkmal des Lysikrates



Fig. 189 B Die Satyrn und die tyrrhenschen Seeräuber Friesfragment vom choregischen Denkmal des Lysikrates

schiffes schon im Gange (Fig 189, A und B) Rasch und heftig verfolgen die Genossen des Dionysos die Tyriherci und fallen sie mit Thyrsusstäben, brennenden Fackeln und Zweigen an, die sie von den Bäumen gebrochen, sie werfen sie zu Boden und knebeln sie Hier und da stützt sich ein Wesen mit Menschenleib und Delphinskopf wie ein Taucher ins Meer, das ist die Verwandlung, die sich mit den Piraten vollzieht Der Künstler hat seinen Fries wie eine Art von Marmurvignette behandelt das Relief ist flach und doch mit kräftigen Zügen ausgestattet, gelegentlich fehlt es sogar nicht an Harten, die Figuren sind sehr weit gestellt, um der Composition mehr Durchsichtigkeit zu verleihen Voll Leben und Bewegung sind die übermuthigen Gestalten der Satyrn, die umherrennen und sich um die Wette tummeln Man findet hier, natürlich in bescheideneren Verhältnissen, dasselbe Feuer, wie auf den Mausolcumfriesen, und sollte man einen Künstlernamen nennen, so konnte man etwa an einen der Mitarbeiter des Skopas, vielleicht an Leochaies, denken¹⁾

Die agonistischen Weihgeschenke, welche zum Andenken an Siege gestiftet wurden, nehmen im vierten Jahrhundert sehr verschiedene Formen an, deren Prüfung im Einzelnen den Rahmen dieses Buches sprengen würde²⁾ Wir wollen nur noch auf zwei Reliefs hinweisen, die sicher dieser Zeit angehören und uns über das belehren, was im Durchschnitt auf dem Gebiet der decorativen Kunst in den attischen Werkstätten geleistet wurde Sie wurden von Beulé auf der Akropolis von Athen gefunden und zierten die Basis eines Weihgeschenktes, das nach einem Siege an den Panathenaea gestiftet worden war³⁾ Auf dem einen ist ein Chor von Waffentänzern (*Ilvggylotai*) dargestellt sie führen Helm und Schild und rücken hinter einander in rhythmischer Tanzbewegung vor Das Relief des anderen Blockes zeigt zwei Gruppen von Zuschauern, ohne Zweifel die als Schiedsrichter bestellten Behörden Das Monument ist datirbar, da in der zugehörigen Inschrift das Archontat des Kephisodoros erwähnt wird, Archonten dieses Namens kommen in

1) Vgl. Loschke, *Jahrb. des arch. Inst.*, III, 1888, S. 192

2) Wir verweisen den Leser auf die schon erwähnte Arbeit von Reusch über griechische Weihgeschenke

3) Beulé, *L'Acropole d'Athènes*, II, pl. 4, p. 315. Jane Harrison, *Myth and Mon. of anc. Athens*, p. 347. [Friedrichs-Wolters, *Gipsabgüsse*, Nr. 1330, 1331.]

den Jahren 366 und 322 vor in eines dieser beiden Jahre muss das Denkmal fallen, doch entspricht offenbar das spätere Datum dem flotten Stil des Bildwerks besser. Unter den handwerksmassig hergestellten Sculpturen verdienen die datierten Monumente ganz besonders unsere Aufmerksamkeit. Proben davon finden wir unter den Reliefbildern, die nach einer schon im fünften Jahrhundert üblichen Sitte als Kopfleisten über amtliche Decrete eingemeisselt



Fig. 190 Votivbild für Asklepios und Hygieia (Athen)

wurden. Im Jahre 347 fassen die Athener einen Beschluss, wonach den Söhnen Leukons, des Herrn vom Bosphorus, die ihrem Vater erwiesenen Ehren und Vorrechte erneuert wurden¹⁾. Die beiden älteren Söhne Leukon's, Spaitokos und Pausades, sitzen in feierlicher Haltung da, der dritte, Apollonios, steht neben ihnen in jener gefälligen Haltung, die seit dem fünften Jahrhundert für ruhig stehende Figuren in Aufnahme gekommen ist. Abgesehen von der stärkeren Ausladung des Reliefs erkennt man hier dasselbe Compositionsverfahren, das schon der Schule des Phidias gelaufig war. Warum sollte auch die handwerksmassig betriebene Bildhauerei die gewissemaassen durch altes Herkommen geweihten Typen nicht festhalten?

Von den Reliefs auf Staatsdecreten wenden wir uns endlich den bescheidensten Denkmalern zu, jenen kleinen Marmorbildchen,

1) Bull. de corresp. hellén., 1881, pl. V, p. 194—196

welche der fromme Sinn der Gläubigen in Menge in die Heiligtümer stiftete Weihgeschenke an Asklepios mit einem ganzen Zug von Adoranten (Fig 190), Votivreliefs für Pan und die Nymphen, auf denen man die von Heimes angeführten Nymphen tanzen sieht¹⁾, kommen in zahlreichen Exemplaren vor. Nichts ist häufiger als jene Bildgattung, die man gewohnheitsmassig als „Todtenmahle“ bezeichnet, ein Typus, der im vierten Jahrhundert mit einziger Beharrlichkeit immer wieder zur Darstellung gelangt. In einem architektonischen Rahmen erblickt man die heroisirten Vorfahren, es ist meist ein Ehepaar: der Mann liegt auf einem Speisesopha vor einem mit Speisen besetzten Tisch, die Frau sitzt am Fussende des Lagers, ein Diener macht sich an einem Mischkrug zu schaffen, die Familie der Stifter kommt in einiger Entfernung feierlich auf das Paar zugeschlitten. Für diese Scene, die auf die sehr alte Vorstellung zurückgeht, dass den Todten durch die Ueberlebenden ein Cultus darzubringen sei, findet das vierte Jahrhundert eine so allgemein gehaltene plastische Formel, dass diese Reliefs zu verschiedenen Zwecken verwendbar waren und ebenso gut den heroisirten Abgeschiedenen als den chthonischen Gottheiten oder auch göttlichen Ehepaaren wie dem Asklepios und der Hygieia dargebracht werden konnten²⁾. Von schlichten Marmorarbeitern oft recht leichtfertig ausgeführt, besitzen diese Reliefs nur einen massigen Kunstwerth, und doch, wenn man auf den Stil, auf das Compositionsverfahren sieht, so ist unverkennbar, dass auch die bescheidensten Handwerker sich dem Einfluss der besten Vorbilder nicht entziehen konnten.

Auf keinem Gebiete entfaltet der Luxus der Privatleute ein grösseres Gepänge als auf dem der Grabdenkmale. Gegen Ende des vierten Jahrhunderts muss der Staat energische Maassregeln zu seiner Bekämpfung ergreifen, und ein durch Demetrios Phalereus zwischen 317 und 307 gegebener Erlass beschränkt den Graberschmuck auf einige sehr einfache Bestandtheile³⁾. Werfen wir einen Blick auf einen attischen Friedhof zur Zeit des Demosthenes, wo die Familien Athens wetterfein in Verschwendung, um das Andenken

1) Potier, Bull. de corresp. hellén., 1881, pl. 7, p. 349. Le Bas, *Reinach*, Mon. fig., pl. 59.

2) Zur Erklärung der „Todtenmahle“ vgl. Percy Gardner, *Journal of Hell. Studies*, 1884, p. 105. Potier, Bull. de corresp. hellén., 1886, p. 316. Furtwängler, *Samml. Sabouroff*, Einleitung S. 31 ff.

3) Cicero, *de legibus*, II, 26, 66. Vgl. Brückner, *Ornament und Form der attischen Grabsteine*, S. 1—3.

ihrei Todten zu feiern, und wo man bis zu zwei Talenten für die Errichtung eines Grabmals ausgiebt. Wir stossen da auf Denkmalerformen, die schon im fünften Jahrhundert erfunden waren, jetzt aber mit grosstem

Kunstverständnis weiter ausgebildet und bereichert werden. Da finden wir zunächst die mit Rosetten geschmückte langliche Stele, die von einem Anthemion bekrönt wird, an dem Ranken und Blätter der Akanthusstaude sich entfalten, da sind dann ferner jene Grabdenkmäler, die aus einer Art von kleinem Tempel (*vestmos*) bestehen, da sind endlich aus Marmor gemeisselte Vasen, die man Lekythen oder Lutrophoren nannte¹⁾. Diese letzteren, die ausschliesslich für junge, vor der Verheirathung gestorbene Leute Verwendung fanden, sind an die Stelle gemalter Thongeschüre getreten, die man früher auf den Gräbern aufstellte²⁾, aber welches Stieben

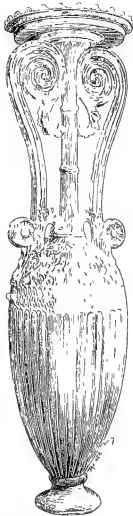


Fig 191 Lutrophoros aus Marmor
(Athen, Centralmuseum)



Fig 192 Die Vase der Myrthine Grablekythos aus Marmor
(Athen, Privatsitz)

1) Ueber die mit Reliefs verzierten Lutrophoren vgl. Attische Grabreliefs, Taf. LVI

2) Vgl. Wolters, Athen Mitth., XVI, S. 391, und Collignon, Mon. et Memoires, I, p. 49

nach Eleganz, wie viel Phantasie offenbart sich in den schlanken Formen, diesem kühnen Schwung des Henkel, die sich mit zielichen Voluten an den dünnen Hals der Vase anschmiegen (Fig. 191)¹ Wie die meisten Luthophoren, so schildern auch die Marmorlekythen in ihren Reliefs die üblichen Grabscenen, auf einer der schönsten ist Helmes dargestellt, wie er die jung gestorbene Myrthine von ihren Hinterbliebenen trennt und die still in ihr Schicksal Eingebene nach der Unterwelt entführt (Fig. 192)¹

Vor Allem verdienen unsere Beachtung die grossen mit Reliefs gezierten Grabstelen, die uns die Entwicklung eines Typus zeigen, der schon im fünften Jahrhundert in Gebrauch war. Die Umarmung, die zur Zeit des Perikles noch sehr einfach war, nimmt mehr und mehr einen ausgesprochen architektonischen Charakter an, der Giebel springt kräftig vor, die Seitenpfeiler, die früher ganz zurücktraten, werden jetzt kräftig als Anten profiliert. Die ganze Stele gewinnt das Aussehen einer Aedicula, von deren Hinterwand sich die gemeisselten Figuren in sehr hohem Relief, einige sogar als Rundfiguren abheben²). In dem so abgeänderten Rahmen drängen sich Figuren in grosser Zahl als früher. Neben das einfache Bild des Verstorbenen, der allein oder mit noch einer Nebenperson dargestellt erscheint, treten jetzt wichtige Familienbilder, bei denen die Personen in mehreren Gruppen angeordnet sind. Eine auf dem Friedhof des Kerameikos noch an Ort und Stelle befindliche Stele bietet uns ein vortreffliches Beispiel für diese Art von Composition (Fig. 193)³). Die zwei Hauptgestalten, Korallion und ihr Gemahl Agathon, nehmen den Vordergrund ein. Die junge Frau sitzt auf einem sehr schlichten Sessel, hält die Hand ihres Gatten in der ihrigen und legt zugleich die andere Hand liebevoll stützend unter seinen Arm. Im Hintergrund, im Schatten des Giebeldachs, beobachtet ein älterer Mann und eine Dienerin die Scheidescene.

Mitgerissen von der allgemeinen Weiterentwicklung der Malerei und Plastik werden auch die Grabsculpturen ausdrucksvoller, man findet völlig neue Ausdrucksmittel, um die Ergebenheit angesichts

1) Ravaisson, *Gaz. arch.*, I, pl. VII, p. 21. Kohler, *Athen Mitth.*, IV, S. 183.

2) Ueber die Eigentümlichkeiten der Stelen des vierten Jahrhunderts im Allgemeinen sind zu vergleichen Brückner, *a. a. O.*, S. 73–85. Furtwängler, *Samm. Sabouroff*, Enleit., S. 48 ff. Michaelis, *Zeitschrift für bildende Kunst*, N. F., IV, S. 230 ff.

3) *Att. Grabreliefs*, Taf. XCVIII, S. 95, Nr. 411.

des Todes, der Trauer der Hinterbliebenen, die Hoffnung auf Wiedervereinigung zur Darstellung zu bringen. Da sehen wir z. B. auf der



Fig. 193 Grabstele der Korallion, der Frau des Agathon (Athen, Friedhof des Kerameikos)

Stele der Phrasikleia¹⁾ eine vornehme Frau, die ihre kleine Tochter an sich drückt und darüber ganz das Kastchen mit Geschmeide zu vergessen scheint, das eine Dienerin ihr geöffnet hält. Auf einem

¹⁾ Attische Grabreliefs, Taf. LXVII

anderen Relief von bescheidener Ausführung wußt sich ein Mädchen in überstomender Liebe in die Arme seiner Mutter¹⁾ Eine besonders schöne Stele zeigt eine ältere Frau, die sich voll Zärtlichkeit über ein sitzendes Mädchen beugt, ihm den Arm stützt und unter das Kinn fasst und es mit Liebkosungen und Liebesworten über-



Fig 194 Fragment einer attischen Grabstele (Lowthi Castle, Sammlung des Grafen Lonsdale)

Nach den Attischen Grabreliefs, Taf CXV

schüttet²⁾ Ehegatten, die sich zum Abschied die Hände reichen, ver-schleierte Frauen in schweren Gedanken, trauernde Dienerinnen, alle diese Gestalten besitzen um so grosseren Reiz, als ihre Trauer so maassvoll zum Ausdruck gelangt Wenige Stücke können an keuscher, stiller Anmuth mit jener lieblichen Frauengestalt verglichen werden, die in nachdenklicher Haltung auf ihrem Sessel sitzt und mit der einen Hand wie in Gedanken den Saum ihres Mantels, der sie gleich einem Schleier umhüllt, dichter an sich zieht mit still egebener Melancholie träumt sie von entschwundenen Freuden (Fig 194)³⁾

Wenn auch die meisten attischen Grabstelen handwerksmassig hergestellt sind, so kommen doch die sorgfältigsten unter ihnen wirklichen Kunstwerken sehr nahe und besitzen zudem den unschatzbaren Vorzug, Originalarbeiten zu sein In ihnen muss der Stil der grossen Meister sich unmittelbar gespiegelt haben, denn geradezu unbegreiflich wäre es, wenn die anonymen Urheber dieser schonen Reliefs von der Einwirkung ihrer berühmtesten Zeitgenossen unberührt geblieben wären Wer weiss übrigens, ob nicht mehrere dieser Grabsteine aus berühmten Werkstätten hervorgegangen sind? So macht

1) Attische Grabreliefs, Taf. CXXXV

2) Ebenda, Taf LXXVIII

3) Ebenda, Taf CXIV—CXV

die Grabstele der Demetria und Pamphile den Eindruck eines Werkes allergrossten Stils (Fig. 195)¹⁾ Wie eine Göttin sitzt Pamphile auf einem sehr reichen Sessel, dessen Armlehnen durch Sphinxen gestützt sind, ihre mächtigen Formen, ihre majestätische



Fig. 195 Grabstele der Demetria und Pamphile. (Athen) Höhe 2,12 m

Wurde erinnern an eine Hera, ihre Begleiterin aber, die neben ihr steht, erinnert durch hohheitsvolle Haltung an die Artemisia des Mausoleums. Der Stil ist entschieden der eines Zeitgenossen des Skopas, der sein Werk zu derselben Zeit geschaffen haben durfte, wo sich in Kleinasien das Grab des karschen Satrapen erhob. Nicht weniger klar verrieth die Stele des Aristonantes den Einfluss der

1) Att. Grabreliefs, Taf. XL, Nr. 109

grossen Plastik (Fig 196)¹⁾ Dieser Krieger in Helm und Panzer, der mit dem Schild am Arm mit wehendem Mantel in die Schlacht zu ziehen scheint, ist ein grossartig entworfenes Werk und zeigt, bis



Fig 196 Fragment der Stele des Aristonantes (Athen, Centralmuseum)

zu welchem Grad der Künstler es verstanden hat, ein sehr altes Thema, wie es das Bild des Todten in kriegerischer Rustung ist, mit neuem Leben zu durchdringen. Die Uebereinstimmung mit den Typen, wie sie die statuarische Plastik verarbeitet, erscheint noch vollständiger und durchschlagender, wenn man eine grosse, im Ilissosbett gefundene Stele ins Auge fasst, die sich im Centralmuseum

1) Kavnadias, Catalog, Nr 738. Wolters (Athen Mitth., XVIII, S 6) hält die Stele für ein Originalwerk des Skopas.

zu Athen befindet (Fig 196 a) Der Verstorbene ist ein junger Mann von athletischen Formen, er ist als Heros aufgefasst und lehnt nackt und mit der Keule in der Hand zwanglos gegen eine Grabstele, auf deren Sockelstufen ein kleiner Sklave schlummert, während sein Hund neben ihm den Boden beschnuppert. Sein alter Vater lehnt ihm gegenüber an einem Stab und betrachtet ihn voll Trauer.¹⁾ Diese schöne Gestalt des jungen Heros bekundet eine auffallende Verwandtschaft mit gewissen Werken, bei denen man übereinstimmend glaubt, den Stil des Skopas erkennen zu sollen, am meisten erinnert sie an den vaticanischen Meleager (vgl oben Fig 127 S 267) und an eine Heraklesstatue der Sammlung Lansdowne, die wohl Copie nach einem attischen Original des vierten Jahrhunderts ist.²⁾ Vielleicht schuf ein Schüler des grossen Meisters diese Composition, die dann von den Verfertign von Grabsteinen mehrfach wiederholt wurde. Uebrigens drängt sich unter dem Einfluss des neuen Stils, der im Portrat zur Herrschaft gelangt, ein maassvoller Realismus unmerklich auch in die Grabreliefs ein und verleiht den Figuren einen höheren Grad von Lebenswahrheit. Man kann als Beispiel



Fig 196 a Grabstele vom Ilissos
(Athen, Centralmuseum)

1) Kavvadias, Catal, Nr 869. Rev arch., 1875, pl 14.

2) Furtwängler, Meisterwerke, S 516, Fig 92.

dafür eine Stele des Centralmuseums in Athen anführen, die das Grab der Familie des Prokleides schmückte (Fig 197)¹⁾ Prokleides, ein bejahrter Mann, füllt die linke Hälfte des Vordergrunds, während sein Weib Archippe hinter ihm steht. Ein wenig matt sitzt der



Fig 197 Stele des Prokleides und Prokles (Athen, Centralmuseum)

Alte in überaus natürlicher Haltung auf seinem Sessel und reicht seinem Sohne Prokles, der mit dem Panzer angethan ist und das Schwert an der Seite trägt, zum Abschied die Rechte. Wenn schon der Kopf des Alten einen weniger conventionellen Typus zeigt als gewöhnlich, so scheint der des Sohnes geradezu Portrat zu sein. Das Gesicht dieses Soldaten mit dem kuirzen Bart, den mageren und gleichsam durch die Strapazen eines schweren Feldzugs durch-

1) Attische Grabreliefs, Taf CXL, S. 154, Nr 718

furchten Wangen, mit der von tiefen Falten durchzogenen Stirn besetzt ein stark ausgesprochenes, individuelles Gepräge. Es scheint, dass der Bildhauer sich an der Art Salomon's gebildet und von der Weiterentwicklung des Stils, die dieser attische Meister mit in erster Linie fordernte, Vortheil gezogen hat¹⁾

Die Stelen und die mit Relief geschmuckten Lekythen oder Luto-phoren sind nicht die einzigen Formen, die für den Grabeschmuck beliebt waren. Alles spricht dafür, dass auf den reichsten Grabstätten auch freistehende Statuen errichtet wurden, dass also die seit dem sechsten Jahrhundert bekannte Verwendung von Grabstatuen keineswegs in Abgang kam²⁾. Für das fünfte Jahrhundert bezeugt die sogenannte Penelope des Vatican und mehrere Gemälde auf weissen attischen Lekythen, dass die Sitte fortbestand³⁾. Auch mehrere Schriftquellen spielen darauf an. Pausanias z. B. erwähnt in der Nähe des Dipylon die Statue eines neben seinem Pferd stehenden Kriegers, der die Bekleidung (*ἐπιθήμα*) eines Grabes gebildet habe⁴⁾. Es war ein Werk des älteren Praxiteles. Auch die „weinende Frau“ (fens mationa) des jüngeren Praxiteles, sowie die Statuen des Sthenis, die Plinius mit demselben Namen bezeichnet, waren vermuthlich gleichfalls Grabstatuen, die man von attischen Grabern weggenommen und nach Rom verschleppt hatte⁵⁾. Endlich



Fig. 198 Klagefrau, Marmorstatue aus Attika (Berliner Museum)

1) Vgl. Winter, Jahrbuch des arch. Inst., 1891, S. 153, 167.

2) Wir erinnern nur an die Frauenstatuen aus der Iodienstadt zu Milet (Band I, Fig. 81, S. 187) und in die des Reuters von Varn. Furtwängler, Sammlung Sabouroff, Einleit., S. 53.

3) Die Belege hierfür aus der Vasenmalerei hat R. Weiskühn (Attische Grabstatuen, Eranos Vindobonensis, S. 48) zusammengestellt.

4) Pausanias, I, 2, 3.

5) Plinius, Nat. Hist., 34, 70, 34, 90.

beschreiben uns Epigramme der Anthologie Statuen junger Mädchen und anderer Persönlichkeiten, deren Bestimmung als Grabfiguren sich nicht bestreiten lässt¹⁾

Ogleich die Denkmale dieser Gattung sich nicht immer mit Bestimmtheit nachweisen lassen, so fehlt es doch keineswegs an sicheren Beispielen. Das Berliner Museum besitzt zwei weibliche Statuen, die zu Menidi in Attika gefunden wurden und sicher von



Fig 199 Klagefrauen Zu Athen gefundene Metope

einem Grabe stammen²⁾ Es sind zwei sitzende Frauen, die als Gegenstücke gedacht waren, sie stützen das Haupt in die eine Hand mit jener schmerzvollen Bewegung, die man so oft an den Stelenreliefs beobachtet (Fig 198) Nach den kurzen Haaren und der Form ihres langarmeligen Chitons zu schliessen, gehören diese Frauen dem Sklavenstand an, man muss also Sklavinnen darin erkennen, die sich an der Trauer der Familie beteiligen Dieser Typus der Klagefrauen ist der Kunst des vierten Jahrhunderts ganz gelauf, wir begegnen ihm auch auf einer mit Sculpturen geschmuckten Metope, die zu Athen bei der Hadriansstoa zum Vorschein kam und zu einem grossen Grabdenkmal in Form eines Tempels gehört zu haben scheint

1) R. Weisshäupl, Die Grabgedichte der griech Anthologie, Abhandl des arch-epigr Seminars der Universität Wien, 1889, S 104 ff

2) Furtwängler, Samml Sabouroff, I, Taf XV, XVI, XVII Köhler (Athen Mitth, X, 1885, S 404, Nr 3) erwähnt eine analoge Figur, die zu Athen, nahe bei einem Grabe, in der Stadionstrasse gefunden wurde

rechten Arm ist in seinen Hauptlinien so schlicht und klar umzogen, dass er zu ausserordentlich häufiger Wiederholung verlockte. Um nun zwei Beispiele dafür anzuführen, so besitzt man in einer weiblichen Statue aus Herculaneum (u. Fig. 312) und in einer Statue des Louvre, die aus der Gräberstadt von Kyrene stammt, vollkommen getreue Wiederholungen des Werkes aus Aigion. Alles spricht dafür, dass die Kunst des vierten Jahrhunderts diesen zu langer Fortdauer bestimmten weiblichen Typus geschaffen hat¹⁾

Eine vollständige Aufzählung der Typen, die für Gräberstatuen beliebt waren, musste auch die allegorischen Figuren oder die Darstellungen von Thieren als Gräberschmuck umfassen. Bald ist es eine Sirene mit Fischenleib und Vogelbeinen, die mit der Leier im

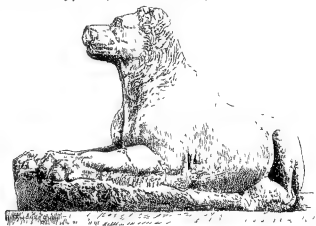


Fig. 202 Hund aus hymettischem Marmor (Gräberkennung (Friedhof des Kerameikos zu Athen))

Arm oder durch eine Handbewegung der Trauer die Todtenklage zu personifizieren scheint. Dann wieder ist es eine Sphinx, wie man sie auf gewissen Lekythen abgebildet sieht²⁾. In anderen Fällen wird ein Stier oder Hund in dieser Weise verwendet. Das Britische Museum besitzt einen schönen marmornen Stier von grossartiger Ausführung, der früher dem Lord Hillingdon gehörte und zweifellos von einem attischen Grabe stammt³⁾. Auf dem Friedhof des Kerameikos, dicht bei der Capelle von Hagia Triada, liegt noch heute ein Hund auf einem Pfeiler, der über einem Grabe sich erhebt (Fig. 202)⁴⁾

1) Vgl. von Sybel, Weltgeschichte der Kunst, S. 253.

2) R. Weiss, *rappl. Eranos Vindobonensis*, S. 49.

3) *Catal. of sculpt. British Museum*, I, Nr. 680. *Journal of Hellenic Studies*, VI, p. 32, pl. I. Vgl. den Stier, der noch auf dem Friedhof von Hagia Triada bei Athen an Ort und Stelle ist. Brückner, *Ornament und Form der alt. Grabsteine*, S. 35.

4) *Salinas*, *Mon. spoletrani scoperti presso la Chiesa della S. Trinità*, 1863, p. 27, pl. IV, fig. L. Man vergleiche damit die Reliefdarstellung eines Hundes auf der Stele der Eutima Attische Grabsteine, Taf. XXVIII.

Den Kopf geradeaus gerichtet, so scheint das Thier die Gifft zu bewachen, eine Symbolik, die man leicht begreift, wenn man an die lykischen Gräber von Telmessos und Tlos denkt, wo nahe der Thüre, die den Zutritt zur Grabkammer vermittelt, das Relief eines Hundes angebracht ist

Wir fanden schon in der archaischen Zeit den Lowen als Sinnbild beim Grabeischmuck verwendet, es sei nur an die Lowin vom

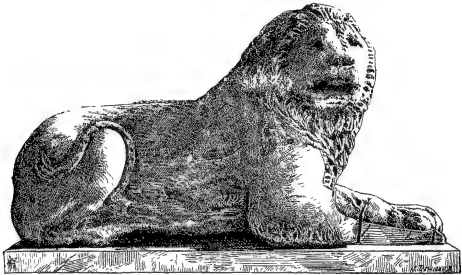


Fig 203 Marmorlowe aus Knidos (Britisches Museum)

Grab des Menekrates in Corfu erinnert¹⁾ Man begegnet ihm oft auf attischen Grabstelen, bald als Anspielung auf die Tapferkeit des Todten, bald unverkennbar in der Rolle eines Grabwächters²⁾ Es ist nur natürlich, dass dieser Typus vor jedem anderen bevorzugt wurde, wenn es galt, Massengräber (*πολυάνδρια*) zu schmücken, in denen der Staat seinen vor dem Feind gefallenen Kriegern eine gemeinsame Grabstätte bereitete Wir besitzen die Bekronung eines dieser öffentlichen Gräber in dem grossartigen Marmorlowen, den Newton von Knidos in das Britische Museum verpflanzt hat (Fig 203)³⁾ Nach einer sehr ansprechenden Vermuthung des englischen Gelehrten hatte dieser kauernde Lowe, der seinen riesigen Kopf mit dem halb-

1) Band I, S 231, Fig 104

2) Weisshäupl, Grabgedichte, S 74, Anm 4 und S 75

3) Newton, Halicarnassus, Cnidus and Branchidae, vol II, part II, p 480ff Vgl die Ergänzung Pullan's ebenda, p 503, pl LXIII

geöffneten Rachen gerade aufrichtet, das Polyandron geschmückt, das der siegreiche Konon den in der Schlacht bei Knidos von 394 gefallenen Athenern als Ehrenmal errichtete. Vielleicht war jener Lowe, den die Venetianer aus dem Piräus wegschleppten und am Portal des Arsenal in Venedig aufstellten, zur Erinnerung an dieselbe Waffenthat auf attischem Boden errichtet worden. Der Lowe von Knidos ist das schönste Beispiel solcher Bekrönungen für öffentliche Gräber. Erwähnt sei auch noch der Lowe bei Charonea in Bootien, an der alten Strasse, die nach Lebadea führte¹⁾, in seinem gegenwärtigen Zustand kann er als Kunstwerk nicht in Betracht kommen. Um so grösser ist sein geschichtlicher Werth, schmückte er doch das Polyandron der bei Charonea gefallenen Thebaner²⁾. Keinerlei Inschrift stand, wie Pausanias berichtet, auf diesem stummen Grab. Aber zu denen, die des Weges kamen, redete gleichwohl dies Symbol eine sehr verständliche Sprache. Auch unsere moderne Kunst hat es mehr als einmal in demselben Sinne angewandt, um die Energie der Landesverteidigung und die Thue gegen das besiegte Vaterland zu beedem Ausdruck zu bringen.

1) Die Literatur findet man bei Korte, Antike Sculpturen aus Bootien, Athen Mitth., III, S. 385, Nr. 511.

2) Pausanias, IX, 40, 5.

SECHSTES KAPITEL

DIE MONUMENTALE UND DECORATIVE PLASTIK IN KLEINASIEN

§ 1 DIE MONUMENTALE PLASTIK

Als wir die Geschichte der attischen Schule verfolgten, ergab sich uns schon, dass die Städte Kleasiens vielfach das Talent der athenischen Meister in ihren Dienst stellten. In der That sind im vierten Jahrhundert die reichen ionischen Städte Ephesos, Priene und Milet, die sich von der Mündung des Kaystros bis zum Iassischen Golf an der asiatischen Küste hinziehen, der Schauplatz einer künstlerischen Neugeburt. Wenn diese Colonien auch gelegentlich den Rückschlag der Kämpfe verspüren, die im Mutterland zum Austrag kommen, im Ganzen erfreuen sie sich doch verhältnissmässig friedlicher Zeiten. Unter der Herrschaft, die perische Satrapen aus der Ferne über sie ausüben, unter der unmittelbaren Verwaltung von oligarchischen Stadthaupten, die dem Grosskönig huldigen, können sie ihren Handel und Reichthum entfalten und wohlhabend genug werden, um, nicht selten mit unerhörter Verschwendung, den Bau grosser Heiligthümer in die Hand zu nehmen. An diesen Bauten, die von Architekten aus der Schule des Pythios, Paionios von Ephesos, Daphnis von Milet und Deinokrates aufgeführt wurden, entfaltet die ionische Architektur ihren ganzen Reichthum, nie, selbst nicht in Athen, hat sie es zu einem so hohen Grade der Vollendung gebracht.

Ephesos ist die Perle unter diesen schonen und uppigen Städten, die über die seltsam buchtenreichen Ufer des ionischen Gestades ausgestreut waren. In der Ebene, wo der Kaystros einen Strandsee bildet, bevor er sich ins Meer ergiesst, „in einer schönen griechischen Landschaft mit scharf begrenztem Horizont, von dem sich ge-

legentlich fünf oder sechs Beigzuge hintereinander abheben“¹⁾, zeigte man noch um die Mitte des vierten Jahrhunderts mit Stolz den alten Tempel der ephesischen Artemis, der 200 Jahre früher durch Chersiphion von Knossos und durch Metagenes erbaut worden war. Die Geschichte seiner Zerstörung ist bekannt: in derselben Nacht, in der Alexander der Grosse zur Welt kam, am sechsten Tag des ionischen Monats Taubeon im Jahre 356, verursachte ein verrückter Mensch Namens Herostatos eine Feuersbrunst, die den Tempel verzehrte. Die Bestattung darüber war gross, aber Dank den reichlich zuströmenden Beträgen konnte der Neubau des Tempels unverzüglich in Angriff genommen werden. In den Jahren 356—334, unter der Leitung des Architekten Demokrates, der sich den Demetrios und Paionios als Mitarbeiter beigesellte, wurden die Arbeiten an dem Riesentempel lebhaft gefordert. Im Jahre 334 war der Bau, wenn auch nicht ganz, so doch in der Hauptsache vollendet, Alexander, der damals durch Ionen kam, bot den Ephesern an, alle Auslagen, die sie gehabt hatten und die sie noch haben würden, zu tragen, wenn sie ihm gestatten wollten, seinen Namen an den Tempel zu schreiben²⁾. Allein die Epheser lehnten das ab, erst elf Jahre später wurde der Tempel fertig.



Fig. 204. Bronzene Münze aus Ephesos, unter Hadrin geschlagen, mit der Fassade des Artemision.

Der plastische Schmuck ist uns Dank den Nachgrabungen, die Wood in den Jahren 1863—1875 hier vornahm, wenigstens teilweise bekannt³⁾. Die Funde des englischen Forschers haben eine der merkwürdigsten Eigentümlichkeiten dieses Bauwerks zu unserer Kenntniss gebracht. Wo Plinius die Grossenverhältnisse des Tempels und die Zahl seiner Säulen angiebt, fügt er hinzu, dass bei einer Gesamtzahl von 127 Säulen 36 mit erhabenem Bildwerk geschmückt seien und dass eine dieser columnae caelatae von der Hand des Skopas sei⁴⁾. Zudem zeigt eine der Münzen, auf denen

1) Renan, Saint Paul, p. 332.

2) Strabo, XIV, 22. Zur Geschichte des Tempels vgl. Rayet, Mon. de l'art antique, Text u. Taf. 50. Ferner Rayet et Thomas, Milet et le golfe Latmique, II, p. 6.

3) Wood, Discoveries at Ephesus including the site and remains of the great temple of Diana, London 1877.

4) „Ex his XXXVI caelatae, una a Scopas“ Plinius, Nat. Hist., 36, 14, 95. Ueber diese Stelle ist viel gestritten worden, man hat vorgeschlagen, den Namen des Skopas zu streichen und



Fig 205 Recon-
struction einer der
columnae caelatae
vom Artemision in
Ephesos

die Tempelfassade abgebildet ist, eine grosse, unter Hadrian geprägte Bionzemünze, ganz deutlich an der Basis einer jeden Säule eine mit Sculpturen geschmückte Trommel (Fig 204).¹⁾ So ungewöhnlich dies auch erscheinen mag, die Nachgrabungen Wood's haben die Richtigkeit der Pliniusstelle und die Zuverlässigkeit des Münzbildes erwiesen. Wiederholt sind grosse, mit Reliefs geschmückte Marmorbasen zum Vorschein gekommen, deren Höhe, Durchmesser und kreisrunde Form keinen Zweifel daran bestehen lässt, dass wir es mit den untersten Trommeln der von Plinius erwähnten columnae caelatae zu thun haben. Unsere Figur 205 giebt die Reconstruction einer solchen Säule. Nimmt man an, dass die zwei Reihen von je acht Säulen auf beiden Fronten solche Basen besaßen, so kommt man auf die Zahl 32. Die vier letzten standen zweifellos je zwei und zwei zwischen den Anten der Schmalseiten.²⁾ Dieser überraschende Verstoß gegen die Gesetze der ionischen Architektur erklärt sich sehr einfach, seit wir das alte, von Herostratos verbrannte Artemision besser kennen. Wir erwähnten schon die mit archaischen Reliefs geschmückten Säulentrommeln, die vom alten Tempel stammen.³⁾ Sie imitirten den metallischen Schmuck, der an den ursprünglichen Holzsäulen befestigt war. Natürlich wünschten die Architekten des neuen Gebäudes die Erinnerung hieran festzuhalten und blieben aus Pietät bei dem System der Ornamentierung, das ihre Vorgänger im sechsten Jahrhundert ersonnen hatten.

zu lesen caelatae uno scapo, d. h. „am untersten Schaftende, bildnerisch geschmückt“ (Arch. Zeitung, 1872, S. 72). Die Aenderung ist zwecklos, denn eine Prüfung des Stils dieser Sculpturen lässt es keineswegs als ausgeschlossen erscheinen, dass Skopas an dem Tempel mitgearbeitet hat.

1) Wood, a. a. O., p. 266

2) Vgl. Wood, a. a. O., die zu S. 268 gehörige Tafel mit dem Längendurchschnitt. Die Annahme Wood's, der auf der Ostfront jede Säule mit drei sculptirten und übereinander gesetzten Trommeln schmückt, ist von Rayet (Mon. de l'art antique, II, text zu l'af. 50) als irrtümlich erwiesen worden.

3) Band I, S. 189, Fig. 84

Unter den Architekturstücken, die Wood gesammelt hat, besitzt das Britische Museum auch mehrere Fragmente dieser mit Bildwerken geschmuckten Saulentrommeln¹⁾ Das ansehnlichste und auch in stilistischer Beziehung merkwürdigste dieser Bruchstücke



Fig 206 Saulentrommel mit heidnischem Schmuck vom jüngeren Artemision zu Ephesos
(Britisches Museum)

giebt unsere Figur 206 wieder²⁾ Von den acht oder neun Figuren, die seine kreisrunde Oberfläche einstens bedeckten, sind nur noch vier und theilweise eine fünfte kenntlich, doch zeigen auch sie mehr

1) Vgl. Wood, Ephesus, p. 218 und 223 mit den zugehörigen Tafeln

2) Wood, a. a. O., Titelblatt O. Rayet, Mon. de l'art antique, II, pl. 50 Brunn, Denkmaler, Nr. 53

oder weniger grosse Verstümmelungen. Beginnen wir rechter Hand, so ist da zunächst eine sitzende Gestalt, es folgt eine Fiaur mit einem unkenntlichen Gegenstand, zwei Figuren, die noch auf eine endgültige Deutung warten. Die nun folgende Gruppe lässt uns den Hermes erkennen, wie er mit dem Heroldstab und mit dem Himmel gerichteten Blick einer unbeweglich dastehenden Fiaur, die mit der einen Hand die Falten ihres Himationes ordnet, sich zuwendet. Weiterhin scheint ein jugendlicher Genius mit langen, klapptigen Flügeln, der ein Schwert an einem Wehgehänge an der linken Hüfte trägt, der vorbeigehenden Figur mit der Hand zu winken. Von allen Erklärungen, die man vorgeschlagen hat, ist immer noch die wahrscheinlichste die von Robert vorgetragene¹⁾. Danach hat der Bildhauer jene Scene dargestellt, mit der die aufopfernde That der Alkestis ihren Abschluss findet. Durch die Vermittelung der Götter dem Leben zurückgeschenkt, schickt die junge Fiaur sich an, dem Hermes zu folgen, der sie zu Admet zurückbringen soll. Die zwei Figuren zur Rechten können Hades und Persephone sein, der geflügelte Genius aber ist Thanatos, der Todestott, der nur ungern sein Opfer sich entgehen lässt. In stilistischer Hinsicht verrieth das Relief deutlich, dass es unter attischem Einfluss entstanden ist. Breiter und flotter in der Anlage als der Fries am Mausoleum, empfiehlt es sich ganz besonders durch gleichmässig weiche Modellirung, wobei es auf klare, grosse Flächen abgesehen ist, Trockenheit und Härte aber glücklich vermieden werden. Bei der Gestalt der Alkestis ist der Faltenwurf von so strenger Anmuth, dass wir an die besten attischen Grabstelen des vierten Jahrhunderts gemahnt werden. Die Figur des Hermes mit ihren schonen Proportionen erinnert an eine auf dem Palatin gefundene Hermesstatue, die man mit Werken des Skopas in Beziehung gesetzt hat²⁾. Jedenfalls hat sie Copisten zur Nachahmung verlockt, denn man findet sie genau wiederholt auf einer zu Bernay gefun-

1) C. Robert, Thanatos, 39. Programm zum Winckelmannsfeste, Berlin, 1879, S. 40 ff. Vgl. Rayet, *Mon. de l'art antique*. Benndorf dagegen hat hier eine Episode aus dem Parisurtheil erkennen und die geflügelte Figur als Eros deuten wollen. *Bullett. della commissione arch. di Roma*, 1886, p. 54 ss. Doch Robert (*Philologische Untersuchungen*, 1886, X, S. 160 ff.) hat diese Deutung widerlegt. Die Annahme von E. Curtius (*Arch. Zeitung*, 1872, S. 72), der an einen Wettstreit zwischen den von Hermes zu Apollo geführten Musen dachte, wobei Agon, der Genius des Wettkampfes, zugegen wäre, ist von Rayet mit Recht verworfen worden.

2) Furtwängler, *Meisterwerke*, S. 522 f., Fig. 96.

denen und von Waldstein einem ephesischen Toieuten zugeschriebenen Silberschale des Cabinet des Médailles¹⁾ Wir haben demnach keinen Grund, das Zeugniß des Plinius anzufechten, wonach die eine der Säulen das Werk des Skopas gewesen sein soll. Es ist gut möglich, dass nach Vollendung der Bildhauerarbeiten am Mausoleum der pansche Meister sich nach Ephesos begab und die Marmorarbeiter seiner Werkstatt bei jenem Bau beschäftigte, sich selbst aber eines jener Reliefbilder auszuführen vorbehielt. Den bildnerischen Schmuck der Säulen hatte demnach Skopas geleitet.

Außer den Bruchstücken der columnae caelatae hat Wood noch grosse, rechtwinklige Blöcke gefunden, die am oberen Rand mit einem Blätterkyma und Perlstab geschmückt sind und Sculpturen in sehr hohem Relief tragen, die leider sehr gelitten haben (Fig. 207). Man kann mit Sicherheit nur einen Kampf des Herakles gegen die Amazone Hippolyte unterscheiden²⁾. Vermöge einer sehr merkwürdigen Anordnungsweise setzen diese Reliefs sich um die Ecken herum fort, wobei diese Ecken beinahe ganz bedeckt und den Blicken entzogen werden. Viel ist darüber gestritten worden, welchen Platz am Tempel diese Sculpturen einnahmen. Eines steht fest, dass man nicht, wie Wood es thut, die Bruchstücke eines Gebälkfrieses darin zu erkennen hat, ein Fries in so grossen Verhältnissen, von so kräftigem Relief hatte die Kapitale eindruckt und beunruhigend auf das Auge gewirkt. Zudem erkennt man auf der oberen Stossfläche dieser Blöcke kreisförmige Linien, die beweisen, dass die Steine als Säulenfüsse dienten. Sollten es am Ende, wie Feigsson und Murray gedacht haben, die Basen der columnae caelatae sein (vgl. Fig. 205)? Wir neigen sehr dazu, es zu glauben.



Fig. 207. Bruchstück einer grossen, mit Bildwerk geschmückten Basis vom Antemurion in Ephesos (Britisches Museum.)

1) Waldstein, *Journal of Hellenic Studies*, III, p. 96, pl. 22.

2) Wood, *Ephesus*, p. 215. Vgl. Newton, *Guide to the Sculpt. Elgin room*, part II, p. 57.

Mit ihren wirkungsvollen Reliefs konnten diese Postamente künftige Untersätze für die Säulen abgeben, als die ionischen Basen, auf denen Wood sie sich erheben lässt. Erwähnt sei noch, dass trotz ihres verstümmelten Zustandes diese Sculpturen ein erhebliches Interesse für den Kunsthistoriker besitzen. Ihre mächtige Modellierung lässt im Reliefstil eine Weiterentwicklung ahnen, die unmittelbar zum Fries des grossen Altars in Pergamon hinüberleitet.

Der grosse Tempel der Athena Polias zu Priene konnte sich dem Artemision von Ephesos an Grösse vergleichen. Sein Erbauer war Pythios, derselbe, der auch den Plan zum Mausoleum entworfen hatte¹⁾. Alexander, der in Priene mehr Glück hatte als in Ephesos, durfte das Denkmal als sein Weihgeschenk bezeichnen. Die Inschrift, die uns dies bezeugt, hat sich erhalten²⁾. Diese Umstände ermöglichen es, den Tempel von Priene fast mit Sicherheit zu datieren. Da er vom makedonischen König, als dieser um das Jahr 334 durch Ionien kam, eingeweiht wurde, so muss der Bau ungefähr gleichzeitig mit der Vollendung des Mausoleums, also bald nach 350, begonnen haben, er gehört demnach der höchsten Blüthezeit der ionischen Bauweise in Kleinasien an³⁾. Man konnte sich ein Urtheil darüber bilden, als die Ausgrabungen von Popplewell Pullan, die von 1868—1869 mit grosser Schnelligkeit ausgeführt wurden, das Gebäude freilegten und die schönen Architekturfragmente zu Tage forderten, die jetzt im Britischen Museum sind⁴⁾. Die decorative Plastik ist nur durch eine Reihe verstümmelter Reliefs vertreten, die zu einer Gigantomachie gehörten und auf beiläufig 0,80 m hohen Platten eingemeisselt waren⁵⁾. Albert Thomas ergänzt diese Composition zu einem inneren Fries, der an der Mauer des eigentlichen Naos angebracht gewesen wäre. Wenn wir wirklich in diesen Reliefplatten Fragmente des Innenfrieses besaßen, so verdienten sie ein ungewöhnliches Interesse, denn es wäre höchst merkwürdig, schon im vierten Jahrhundert die Vorwürfe behandelt zu sehen, die beinahe 200 Jahre später die Bildhauer am pergamenischen Zeussaltar zur Darstellung brachten, als da sind geflügelte und schlangenfussige

1) Vitruv, I, 1, 2.

2) C. I. G. Nr. 2904. Dittenberger, Sylloge, Nr. 117. Βασιλεὺς Ἀλεξανδρὸς | ἀνέθηκε τὸν ναὸν | Ἀθηναίῃ Πολιάδι. Vgl. Strabo, p. 641 [und oben S. 415].

3) Rayet et Thomas, Milet et le golfe Latmique, II, p. 5—7.

4) Antiquities of Ionia, IV, pl. XVIII, XXI. Rayet et Thomas, Milet, pl. 14, 15, 16.

5) [Proben dieser Reliefs giebt auch Overbeck, Griech. Plastik², II, Fig. 217.]

Riesen, kämpfende Gottheiten wie Helios auf seinem Wagen oder Kybele auf einem Lowen. In Wahrheit muss man darauf verzichten, die Reliefs von Priene als gleichzeitig mit dem Tempelbau anzusehen. Wolters hat das sehr gut nachgewiesen: sie gehörten nämlich gar nicht zu diesem Gebäude¹⁾, sondern schmückten ganz einfach ein Gelände, das nachträglich im Innern des Tempels angebracht wurde, am wahrscheinlichsten zu der Zeit, als die Einweihung der Cultstatue stattfand. Nun aber wurde die Athencstatue, deren Trümmer Pullan gefunden hat, erst nach dem Jahre 158 v. Chr. durch einen kappadokischen König Orophernes II. gestiftet. Der angebliche Fries von Priene ist also später als die Sculpturen am Zeussaltar zu Pergamon, und seine Bedeutung für die Kunstgeschichte dem entsprechend geringe.

Ein anderer grosser ionischer Tempel, der des Apollo zu Didyma, ist ein wenig später als das ephesische Artemision. Aber über das Jahr 320 darf man kaum damit hinauseilen, da einer von den beiden Architekten, die ihn erbauten, Paionios, auch am Tempel zu Ephesos mitgearbeitet hat, der andere Architekt war Daphnios von Milet²⁾. So verschwenderisch auch das Didymaeon gebaut war, umfangreiche Leistungen auf dem Gebiet der monumentalen Plastik haben wir dort nicht zu suchen. Die zu Didyma im Jahre 1873 durch O. Rayet und A. Thomas auf Kosten der Barone G. und E. von Rothschild vorgenommenen Ausgrabungen förderten in erster Linie für die Geschichte der Baukunst Interessantes zu Tage, die prächtigen Stücke, die in der Salle de Milet des Louvre aufbewahrt werden, Anten- oder Pfeilerkapitale und reich verzierte Säulenfüsse, stellen der reichen Erfindungskraft und dem decorativen Geschmack der ionischen Architekten ein glanzvolles Zeugnis aus. Doch gewisse Einzelheiten der ornamentalen Plastik gehen auch uns in gewissem Sinne an: es verräth sich in ihnen zum Theil eine ganz überraschende Kühnheit. Ein Antenkapital, das von der Aedicula im Innern des Tempels stammt, „zeigt auf jeder Seite eine Frau, deren Kopf dem Abacus als Stütze dient, deren Beine und Gewänder ganz allmählich in kräftige Akanthusblätter übergehen, während die Aime

1) Wolters, Jahrbuch des arch. Inst., I, 1886, S. 56. Vgl. Overbeck, Griech. Plastik⁴, II, S. 405.

2) Rayet et Thomas, Milet, II, S. 31.

in Ranken auslaufen und nach den aussersten Ecken des Kapitals eine wirkungsvolle Palmette entsenden“¹⁾ Einige Pilastkapitale der Cella zeigen ein Rankengebilde aus Akanthus zwischen zwei Greifen, einem männlichen und einem weiblichen, die mit einer Meisterschaft behandelt sind, wie sie einem schlichten Kunsthandwerker nicht zuzutrauen ist (Fig 208) „Die Greifen von Didyma,“ so schreibt O Rayet des Weiteren, „sind voll Wahrheit und Leben, ihre Muskeln schwellen unter der beweglichen Haut, ihre starken Tatzen stemmen sie wie zum Absprung auf den Boden, ihre geschmei-



Fig 208 Pfeilskapitäl am Néos des Apollotempels zu Didyma
(Rayet et Thomas, Milet, pl 49)

digen Lenden sind im Bogen eingezogen, und in ihrem stolz erhobenen Haupt, ihren vortretenden Augen glauben wir die sie be-seelnde Leidenschaft lesen zu können“²⁾ In Eimangelung von Bilderfriesen offenbaren uns die Säulenfüsse und Kapitale des Didymaions, mit wie glücklicher Phantasie, mit wie viel Verstandniss für das decorativ Wirkungsvolle die Bildhauer, welche in der Werkstatt des Paionios diese Ornamente schufen, das Werk des Architekten zu unterstützen wussten

Weiter im Norden, auf der Insel Samothrake, treffen wir weniger erhebliche Spuren künstlerischen Schaffens, die aber immerhin einer Erwähnung werth sind Bekanntlich hat Conze im Verein mit Alois Hauser und Niemann die von Deville und Coquart dort begonnenen Nachforschungen fortgesetzt und im Jahre 1873 die Trümmer eines dorischen Tempels blossgelegt, der vor einer Palaeopolis (Altstadt)

1) O Rayet, *Études d'archéologie et d'art*, p 160 Milet, pl 45—46

2) O. Rayet, *Études d'archéologie et d'art*, p 159. Milet, pl 49—51

genannten Stelle sich erhob¹⁾ Der Vordegiebel war mit Rundfiguren geschmückt, die leider zu wenig zahlreich sind, als dass man ihre einstige Anordnung ermitteln konnte²⁾ Wahrscheinlich ist es immerhin, dass die Darstellung dem dionysischen Kreis entlehnt war, der unter den Gottheiten von Samothrake eine bedeutende Rolle spielte Die zwei Figuren neben der rechten Giebelecke, eine halb-



Fig. 209 Helios auf seinem Wagen Metope aus Ilion

liegende Frau mit nacktem Oberkörper und einem Trinkhorn in der Hand und eine männliche Gestalt in ähnlicher Haltung sind mittelmässige, flott gearbeitete Werke, in denen aber die Erinnerung an gute Traditionen noch immer nachklingt Dasselbe gilt von einer sitzenden Frau, die eine Weintraube hält Das beste Stück ist eine laufende Frau, die in Haltung und Gewandung an die berühmte Nike erinnert, die wir in einem anderen Kapitel betrachten werden Alles in Allem handelt es sich um Werke von recht gutem Stil, doch fluchtiger Ausführung Die Erbauungszeit des Tempels lässt sich nicht mit volliger Sicherheit feststellen Conze und Hauser weisen ihn der Zeit der Diadochen zu, Rayet dagegen denkt an

1) Conze, Hauser und Niemann, *Archäologische Untersuchungen auf Samothrake*, Wien, 1875

2) Rhenda Taf XXXV—XXXVIII.

die zweite Hälfte des vierten Jahrhunderts, an jene Zeit, „wo der dorische Stil überall dem ionischen wich“, und erklärt sich daraus den Gegensatz zwischen der Magerkeit der dorischen Formen und dem auffallenden Reichthum des Laubwerks, das die Hohlkehlen überzieht¹⁾ Ist diese Annahme richtig, so können die Sculpturen dieses Tempels als Atelictarbeiten zweiter Güte angesehen werden, die zwar immer noch elegant sind, aber hinter den monumentalen Schöpfungen des fünften Jahrhunderts erheblich zurückbleiben

Man darf wohl annehmen, dass die decorative Plastik lange Zeit im Banne von Einflüssen blieb, die von der attischen Kunst ausgingen Unter diesem Gesichtspunkt ist es von Interesse, eine Metope zu prüfen, die Schliemann auf der Stelle des homerischen Troja fand und zwar in der Schuttschicht, die von der neuen, nach Alexander's Tod dort erbauten Stadt Ilion stammt Die Metope gehörte, so scheint es, zu dem dorischen Tempel, der unter der Regierung des Lysimachos (323—282) dort errichtet wurde (Fig 209)²⁾ Junger als die Sculpturen von Ephesos bietet sie uns ein werthvolles Beispiel monumentaler Sculptur beim Beginn des hellenistischen Zeitraums Wir kennen sehr wohl die Vorbilder, nach denen der Bildhauer sich gerichtet hat diesem Gespann von vier feurigen Pferden, die Helios im langen Gewand der Rosselenker und mit der Strahlenkrone um das Haupt im Zaume halt, sind wir schon auf attischen Denkmalern begegnet Wir sahen, dass es seit dem Ende des fünften Jahrhunderts aufkam, die Brustflächen der vier Pferde in perspectivischer Fluchtlinie neben einander zu setzen und ihre Köpfe abwechselnd im Profil und von vorn zu zeigen³⁾ Der Urheber der Metope von Ilion ist nach denselben Grundsätzen verfahren, und sein Relief besitzt daher die ganze Schönheit jener attischen Werke guten Stils Aber man sollte hier nicht von einer Umkehr zu alten Grundanschauungen reden, denn die Tradition hat in Wahrheit keinerlei Unterbrechung erfahren Wir werden weiterhin zu beobachten haben, dass überhaupt unter den ersten Nachfolgern Alexander's der classische Stil von den alten Schulen noch siegreich gegen den hereinbrechenden hellenistischen Realismus behauptet wird

1) *Études d'arch et d'art*, p 180s

2) Schliemann, *Ilion*, S 790 O Rayet, *Études*, p 170—177 Brunn, *Denkmäler*, Nr 162a

3) Man vergleiche nur das attische Relief des Echelos und der Basile auf unserer Fig 90

§ 2 DIE SIDONISCHEN SARKOPHAGE

Unter den Entdeckungen der letzten Jahre haben wenige so grosses Aufsehen gemacht, wie die in Sidon gefundenen und ins kaiserliche Museum von Konstantinopel überführten Sarkophage. Es ist bekannt, wie Hamdy Bey, der Director dieses Museums, dazu kam, eine ostlich von Saida gelegene Nekropole, auf die man zufälliger Weise gestossen war, methodisch zu durchsuchen¹⁾. Die Nekropole umfasste sieben Todtenkammern, die um einen Mittelraum angeordnet sind, 22 Sarkophage fanden sich dann noch an Ort und Stelle. Darunter lassen sich zwei sehr verschiedene Classen von Denkmälern unterscheiden. Die eine umfasst Sarge von ägyptischer Form. So weit diese aus schwarzem Amphibolit oder Basalt bestehen, sind sie offenbar in Aegypten hergestellt worden. Die übrigen aus weissem Marmor verrathen sich als griechische Arbeit. Sammtliche Sarge dieser ersten Classe gehören zu den sogenannten anthropoiden Sarkophagen²⁾, das berühmteste Beispiel dafür ist der Sarkophag des Eschmunazar, der im Jahre 1855 aufgefunden wurde und sich jetzt im Louvre befindet. Ohne uns hier auf eine Einzeluntersuchung über das Zeitverhältniss einzulassen, das zwischen den von Hamdy Bey gefundenen Sarkophagen besteht, wollen wir nur feststellen, dass nach dem sehr ansprechenden Vorschlag Studniczka's³⁾ der grössere Theil dieser ägyptisirenden Sarge von griechischer Arbeit der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts angehören dürfte.

1) Hamdy Bey et Theodore Reinach, Une necropole royale à Sidon, Paris, Leouvy, 1896, mit einem Atlas in Folio. Ueber die Geschichte der Ausgrabung vgl. Hamdy Bey in der Revue arch., 1887, p. 139ss. Th. Reinach, Gazette des Beaux-Arts, 1892, I, p. 89—106, II, p. 177—195 und Revue des Etudes grecques, 1894, p. 383. Von anderen Abhandlungen über die sidonischen Sarkophage seien noch erwähnt Petersen, Rom Mitth., 1893, S. 98ff. Studniczka, Die Sarkophage von Sidon, Verhandlungen der XLII Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Wien, 1893, Leipzig 1894, S. 70—74, Winter, Jahrb. des arch. Inst., Arch. Anzeig., 1894, S. 1—23. Studniczka Ueber die Grundlagen der geschichtlichen Erklärung der sid. Sarkophage, Jahrb. des arch. Inst., IX, 1894, S. 204ff. Judeich, Jahrb. des arch. Inst., X, 1895, S. 165—182. Eine Beschreibung der Sarkophage findet man auch bei Joubin, Catalogue du musée imperial de Constantinople, monuments funéraires, 1893. Als dieser Theil unseres Buches schon unter der Presse war, erschien Th. Reinach, Une necropole royale à Sidon, deuxième partie, wo auf S. 119—399 ein archäologischer Commentar zu den Sarkophagen geboten wird, auf den für das Einzelstudium zu verweisen ist.

2) Perrot, Hist. de l'art, III, Fig. 86. Der Louvre besitzt eine ganze Reihe von anthropoiden Sarkophagen, die von der Expedition Renan's herkommen, Renan, Mission de Phénicie, p. 403, 405, 412, 527, Taf. LIX und LX. Perrot, a. a. O., III, p. 177.

3) Jahrbuch, IX, 1894, S. 209.

Das führt dann dazu, die Zeit, wo die sidonischen Könige jene steinernen Tische, die sich durch Material und Form als ägyptische Werke verraten, aus Aegypten kommen lassen, noch erheblich weiter hinaufzuücken¹⁾ Die zweite Classe umfasst Sarkophage von verschiedener Form, aber rein griechischer Arbeit, sie allein sollen uns hier beschäftigen Sie erstrecken sich allerdings über den sehr ausgedehnten Zeitraum von beinahe 150 Jahren Aber abgesehen davon, dass es unmöglich ist, sie von einander zu trennen, wenn man ihre Chronologie aufstellen will, so hat eine gemeinsame Behandlung dieser Denkmäler den Vortheil, uns gleichsam im Abriss die Entwicklung der decorativen Plastik seit der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts bis zum Ende des vierten vorzuführen

Zunächst erhebt sich die Frage, ob diese Sarkophage, wie man gesagt hat, durch Gelegenheitskauf erworbene Sarge sind, die in griechischen oder asiatischen Nekropolen gearbeitet, durch sidonische Kaufleute geschachtet und endlich zu Sidon verkauft wurden, um den Mitgliedern der königlichen Familie als Grab zu dienen²⁾ Oder soll man im Gegentheil Weihe darin erblicken, die, mit einer Ausnahme vielleicht, auf Bestellung ausgeführt wurden und von Anfang an für die sidonischen Fürsten bestimmt waren, die darin die letzte Ruhe fanden? Letztere Anschauung hat Studniczka mit sehr guten Beweisgründen verfochten³⁾ Da die von Hamdy Bey durchsuchten Grabkammern offenbar eine königliche Nekropole ausmachen, so darf man wohl auf die chronologische Reihe der Könige von Sidon Bezug nehmen, und wenn der Stil der Sarkophage und die Natur der Darstellungen zu dem passt, was geschichtlich über diese Könige fest-

1) Hamdy Bey hat in der unmittelbaren Nachbarschaft der von ihm ausgegrabenen Nekropole das Grab eines sidonischen Königs gefunden, des Vaters von Eschmunazar II., aufgefunden Der königliche Sarkophag ist wie der Eschmunazar's von rein ägyptischem Stil und scheint ein zum zweiten Mal verwendeter, ursprünglich ägyptischer Sarkophag zu sein (vgl. Ph. Berger und G. Maspero, *Revue arch.*, 1887, p. 155) Die Lebenszeit dieser zwei Könige ist sehr zweifelhaft, man hat vorgeschlagen, sie bis an den Anfang des dritten Jahrhunderts hinauszurücken Indessen bringt Studniczka sehr gute Gründe vor, wonach sie zu Beginn des fünften Jahrhunderts gelebt hätten So lässt sich für die anthropoiden Sarkophage etwa folgende Chronologie aufstellen 1 Ägyptische Sarkophage, vor 500, 2 Sarkophage ägyptisch-griechischen Stils, meist aus der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts, einige Exemplare sind jünger, die spätesten gehören wohl erst dem vierten Jahrhundert an

2) Diese Hypothese entwickelte Theodor Reinach in dem erwähnten Artikel der *Gaz. des Beaux Arts*

3) *Jahrbuch des Inst.*, IX, 1894, a. n. O

steht, so ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, wenigstens von einigen dieser Königsgräber die Inhaber zu ermitteln

Der älteste von den rein griechischen Sarkophagen ist der, den man als „Sarkophag des Satiapen“ zu bezeichnen pflegt¹⁾ Seine Form ist die denkbar einfachste, er besteht in einem rechtwinkligen Trog und einem Deckel mit Giebeln und Akrotenen, nur der Trog ist mit sehr verwitterten, von der Feuchtigkeit des Gieftgewölbes gewissermaßen zeinagten Reliefs geschmückt Die Persönlichkeit, von der das Denkmal seinen Namen erhielt, ist ein orientalischer Despot, der auf dreien von den vier Reliefdarstellungen abgebildet ist Das eine Mal sieht man ihn auf einer Kline ausgestreckt, während neben



Fig. 210 Die Probefahrt des Viergespanns „Sarkophag des Satiapen“, Westseit.
(Kaiserliches Museum zu Konstantinopel)

ihm seine Gemahlin sitzt und junge Frauen ihn bedienen, dann wieder erscheint er in der Gesellschaft beittener Junglinge, die auf eine Hirschkuh und einen Panther Jagd machen Auf einer der beiden Langseiten endlich wohnt er der Probefahrt eines Viergespanns bei, während ein Stallmeister ein Reitpferd am Zügel hält (Fig. 210) Betrachtet man den Typus der Pferde mit den aufrecht stehenden Mähnen und harten Formen, so fühlt man sich versucht, die Ausführung des Sarkophags ganz nahe an das Jahr 450 hinarzurücken Aber andererseits ist so viel Leben, so viel Naturwahrheit in der Scene mit dem Viergespann, dass wir einem um mindestens zwanzig Jahre späteren Zeitansatz den Vorzug geben möchten Jedenfalls scheint sicher, dass der Urheber des Sarkophags einer von jenen Künstlern des hellenischen Ostens ist, die um dieselbe Zeit für die lykischen und karischen Dynasten arbeiteten Das Denkmal durfte

1) Hamdy Bey et Th. Reinach, Une necropole royale à Sidon, pl. XX, XXI, XXII.

in Jugend einer ionischen Stadt vor dem Ablauf des fünften Jahrhunderts durch einen sidonischen König bestellt worden sein

Der lykische Sarkophag, der in einer anderen Grabkammer gefunden wurde, entstand offenbar in einer etwas späteren Zeit (Fig 211)¹⁾ Nichts ist in Lykien häufiger als diese Grabergattung, die aus einem Saigkasten und einem sehr hohen Deckel besteht, dessen Durchschnitt einen Spitzbogen bildet²⁾, eben auf dieser ausgesprochen lykischen Form beruht die Annahme, dass es sich hier vielleicht um ein Denkmal handelt, das seiner ursprünglichen Bestimmung entfremdet wurde. Lässt sich am Ende gar der König von Sidon bezeichnen, der ihn sich angeeignet hat? Nun, ein sidonischer Fürst, dessen Namen wir nicht kennen, dessen Herrschaft aber im Jahre 374 zu Ende ging, befand sich im Jahre 394 mit der persischen Flotte des Pharnabazos in den knidischen Gewässern und kämpfte unter Konon's Commando in der Schlacht bei Knidos mit³⁾ Wie leicht konnte er damals, während er langs der karischen und lykischen Küsten kreuzte, dies Denkmal, das Reichthum und Schönheit zu einem wahrhaft königlichen Grabe machen, mit Beschlag belegt haben. Der Stil der Sculpturen unterstützt eine solche Annahme durchaus, wir haben es bestimmt mit einem Werk vom Anfang des vierten Jahrhunderts zu thun. Die Sphinx und Greifen, die in den beiden spitzbogigen Giebfeldern sitzen, sind von selten schöner Zeichnung, die Scenen aber, die an den Seitenwänden des Frieses gemeißelt sind, verriethen den unmittelbaren Einfluss der monumentalen Plastik Attikas. Die beiden Kentauren, die auf einer der Schmalseiten in heraldischer Gruppung sich gegenüber stehen und den unverwundbaren Kameus voll Erbitterung anfallen, erinnern an die Friesse vom Theseion und von Phigalia (s oben S 89f, Fig 42, S 172, Fig 79), neben vielen anderen Motiven, die attischen Vorbildern entlehnt sind, hat auch diese Scene auf einem der Friesse zu Trysa Aufnahme gefunden (s oben S 222). Die Sculpturen auf den Langseiten weisen auf dieselbe Quelle hin. Amazonen, die von zwei Quadrigen herab der Lowenjagd obliegen, machen den Gegenstand einer dicht gedrängten Composition aus, bei der man jene Perspective in der Aufstellung der Pferde wiederfindet, die wir mehrfach an attischen Werken vom

1) *Nécrop royale*, pl XV, XVI, XVII. Winter, *Arch Anzeiger*, 1894, S 10, 11, Fig 4—7.

2) Vgl. Benndorf und Niemann, *Reisen in Lykien und Karien*, I, S 106f.

3) Babelon, *Bull de corresp hellén*, 1891, p 313. *Studia classica*, a. 1900, S 224 und 230.

Ende des fünften Jahrhunderts beobachten konnten (s. oben S. 203 f.). Die andere Scene, die zwei Gruppen junger Reiter auf der Eberjagd darstellt, weist auf den Parthenon zurück: eben solche junge



Fig. 211. Der „Jytsche Sarkophag“ aus der königlichen Nekropole von Sidon (Kaiserliches Museum zu Konstantinopel)

Leute, mit dem Fuchsbalg oder dem Petasos auf dem Haupt, sehr wir dort im Paradegalopp die Procession des Peplos geleiten. Sie erscheinen hier in etwas schwerfalligerer Form und eingeschlossen in den engen Rahmen einer zu dicht gestellten Composition. Diese handgreiflichen Entlehnungen von der attischen Plastik zusammen mit der etwas weichlichen Ausführung verrathen zweifellos die Hand eines

Meistens aus dem asiatischen Griechenland, gleich dem Nereidenmonument und den Friesen von Tysa ist uns auch der „lykische Sarkophag“ ein Zeuge für den Zauber, den die unvergleichlichen Schöpfungen der athenischen Plastik bis nach Lykien hinein ausübten

Der Sarkophag mit den Klagefrauen (*pleuruses*) ist noch jünger. In der Form deckt er sich mit dem des Satrapen, doch ist er viel reicher, er besteht aus einem Trog und einem Deckel, der ein Dach mit Giebeln bildet, über diesem Dach erhebt sich eine Ait von Geländer mit Reliefschmuck (Fig. 212)¹⁾ Der Trog gewährt den Anblick eines Gebäudes mit ionischen Säulen und Eckpilastern, geistreich erkennt darin Studniczka eine Nachbildung des Baldachins, der in Aegypten bei der Prothesis oder Aufbahrung der Leiche gebräuchlich war²⁾ Zwischen den Säulen erblickt man 18 Frauen, sie sind theils stehend abgebildet, theils lehnen sie sich gegen eine Brustung, die innerhalb der Säulen das kleine Gebäude zu umschliessen scheint. Ihre nachdenkliche oder niedergeschlagene Haltung, ihre Trauer verrathenden Handbewegungen kennzeichnen sie als Klagefrauen, man errath unschwer den Gedanken des Kunstlers, er hat sie hier aufgestellt „wie einen Chor lieblicher Huterinnen, die rings um den Sarg, in dem ihr Herr und Geliebter ruht, die Wache halten“³⁾ Mit ausserordentlichem Feingefühl hat er alles Gewaltsame, alles Uebertriebene vermieden, so geben diese schönen, sinnigen Gestalten mit den maassvollen, fein abgewogenen Bewegungen den Gedanken stillen Schmerzes nur um so ergreifender wieder. Und dabei hat der Bildhauer es verstanden, dies einformige Thema der verkörperten Trauer mit grosser Mannigfaltigkeit abzuwandeln. Nichts wiederholt sich bei diesen 18 Gestalten. Die einen erscheinen stehend und stützen dabei mit der einen Hand ihr geneigtes Haupt oder pressen die Falten ihres Schleiers gegen das Antlitz. Diese hier lehnt sich mit gefalteten Händen gegen die Brustung und starrt vom Schmerz wie gelahmt ins Leere. Ihre Nachbarin scheint ihr klopfendes Herz durch den Druck der Hand zu beschwichtigen. Andere stützen sich auf ihre Handpauken, deren klagende, dumpfe Töne soeben als Begleitung zum Grabgesang

1) Nécropole royale, pl. VI—XI

2) Jahrbuch, 1894, S. 235

3) Th. Reinach, *Gaz. des Beaux-Arts*, II. 2. 0

erklungen sind. Durch ihre kraftigen Formen, ihre Stellungen, ihre Gewänder sind diese Klagefrauen den weiblichen Gestalten der attischen Grabstelen nahe verwandt, eine von ihnen (Fig. 213) scheint geradezu die Zwillingsschwester jener attischen Grabfigur zu sein, die wir in einem der früheren Kapitel zur Abbildung brachten¹⁾. Nichts hindert uns, den Bildhauer des Sarkophags für einen Attiker

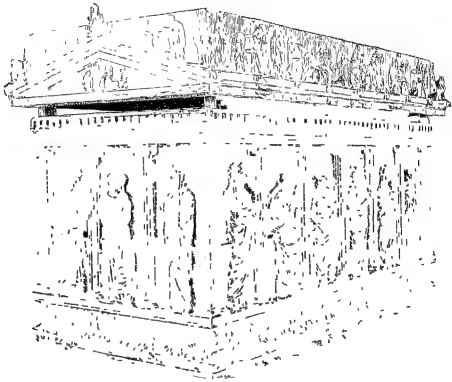


Fig. 212 Der Sarkophag mit den Klagefrauen (Kaiserliches Museum zu Konstantinopel)

zu halten. Jedenfalls kannte er die Grabstelen, wie sie die Zeitgenossen des Praxiteles zu schaffen pflegten, und lebte wohl auch selbst um die Mitte des vierten Jahrhunderts, zu der Zeit, wo Skopas und seine Genossen die Friesen am Mausoleum schufen.

Der Sarkophag der Klagefrauen war sicher nicht antiquarisch durch einen Gelegenheitskauf erworben, das beweisen die Darstellungen am Deckel und Sockel zur Genüge. Während je eine Gruppe von drei sitzenden Klagefrauen die Giebel füllt, hat der Bildhauer auf den Langseiten der Balustrade zweimal einen Leichen-

¹⁾ Vgl. oben S. 409, Fig. 200

zug abgebildet, wie Aehnliches auf den lykischen Denkmälern vorkommt. Auf einem von vier Pferden gezogenen Wagen steht ein Sarkophag mit kofferartig gewölbtem Deckel*), eine Personlichkeit auf einer Quadriga, Klageweiber und rosselenkende Diener bilden im Uebrigen den Leichenzug. Auf dem kleinen Fries des Sockels erscheint wieder einmal eine Jagd, aus ungewöhnlich vielen Personen bestehend, der Gegenstand passte, so scheint es, zu dem Verstorbenen um so besser, als man bei ihm im Sarge die Gebelme seiner vier Lieblingsjagdhunde gefunden hat¹⁾. Der Sarkophag



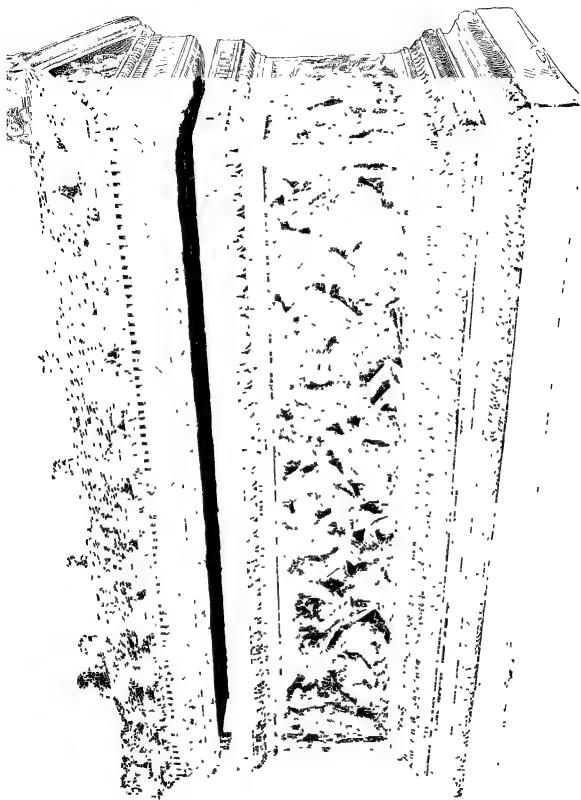
Fig. 213 Stück vom Sarkophag der Klagefrauen Nordseite
(Kaiserliches Museum zu Konstantinopel)

ist also doch wohl auf seine besondere Bestellung hin ausgeführt worden. Nun regierte von 374—362 in Sidon ein König Straton I., ein griechenfreundlicher, prunkliebender, lebenslustiger Fürst, dessen Umgang griechische Hetären und Musikantinnen bildeten, die er aus Ionien oder dem Peloponnes bezogen hatte²⁾. Soll man den König

¹⁾ [Nach Studniczka (Jahrbuch, 1894, S. 236) ist dieser Gegenstand zu klein für einen Sarg, also wohl eine Aschenurne.]

²⁾ Th. Reinach, a. a. O. [Studniczka, Jahrbuch, 1894, S. 234, spricht sogar von sieben Hunden, deren Gebelme sich in dem Sarg gefunden hatten.]

³⁾ Theopomp, Fragment 126 (bei Müller) aus Athen, XII, 531.



bezeichnen, der in diesem prächtigen Sarkophag sich zu letzten Ruhe betten liess, so passt kein Name besser auf ihn als der dieses Staton. In dem lieblichen Chos des klagenden Mädchen hatten wir dann seine Lebensgefährten zu erkennen, die ihm das Dasein freudvoll gestaltet hatten.

Der berühmteste von den sidonischen Sarkophagen, der sogenannte „Alexandersarkophag“, zeigt uns die decorative Plastik auf einer neuen Stufe ihrer Entwicklung. An verschwenderischem Schmuck übertrifft er alle anderen. Die wirkungsvollen Zieleristen an dem Sarkasten, deren reiche Meisselarbeit an die Säulenmasse des Didymaions erinnert, der mit einem vielverschlungenen Maandemuster geschmückte Fries, der Sargdeckel in Gestalt eines Tempeldaches mit Marmorziegeln, der Architrav, um den in feinsten Ciselierung eine Weinranke läuft, alles das lässt erkennen, mit wie glücklichem Geschick der Künstler die Hilfsmittel der ionischen Ornamentierung sich zu Nutz gemacht hat (Fig. 214).¹⁾

Von den sechs Relieffeldern, die an den vier Seiten des Sarges und an den beiden Giebeln sich befinden, verdienen besonders zwei unsere Beachtung. Ich meine die 2,80 m langen Darstellungen an den beiden Langseiten des Sarkophags, auf denen eine Schlachtscene und eine Lowenjagd abgebildet sind. Die Schlacht ist ein wuthendes Handgemenge, bei dem auf der einen Seite Griechen in makedonischer Bewaffnung, auf der anderen Perser stehen, die letzteren erkennt man an ihrer Tracht, dem Leibrock mit doppelter Gurtung, den weiten Bein Kleidern und der *Tiaia*, die sie wie ein Baschlik umhüllt und auch das Kinn verdeckt (Fig. 215 und 216).²⁾ Persische Bogenschützen und Reiter halten wacker dem Ansturm der Griechen Stand, aber ihre Gefallenen bedecken den Boden, selbst einer der persischen Anführer sinkt verwundet und ohnmächtig vom Pferde. Ein anderer, dessen Thier zusammenbricht, wehrt sich in ungleichem Kampf gegen einen griechischen Reiter in triumphirender Haltung, der die Haut eines Lowenkopfes statt des Helmes trägt. Ueber die Bedeutung der zuletzt genannten Person kann kein Zweifel herrschen: es ist Alexander. Ebenso sicher ist die Deutung der

1) *Nécropole royale*, pl. XXV. Eine vortheilhafte Beschreibung des Sarkophags in allen seinen Einzelheiten findet man bei Theodor Romach, a. a. O. Vgl. auch Winter, *Arch. Anzeiger*, 1894, S. 15 ff.

2) *Nécropole royale*, pl. XXVII und XXX.

ganzen Scene sie stellt eine der grossen Schlachten dar, die der makedonische Eroberer in Asien gewonnen hat, entweder die bei



Fig. 215 Schlacht zwischen Makedoniern und Persern „Alexandersarkophag“ Ostseite



Fig. 216 Schlacht zwischen Makedoniern und Persern (Fortsetzung) „Alexandersarkophag“ Ostseite

Issos oder die bei Arbela. Man darf sogar noch weiter gehen und behaupten, dass auch die anderen Hauptpersonen auf griechischer Seite Portrats sind. Der alte makedonische Officier auf dem rechten Flügel, mit dem energischen, sonnverbrannten Gesicht, der sieben mit einem grimmigen Lanzenstoss einen persischen Reiter zu Tode getroffen hat, scheint Parmenio zu sein. Der jüngere Officier in

der Mitte des Bildes, der zum Stoss gegen einen in die Knie gesunkenen Persei ausholt, ist Philotas oder Hephastion

Dem Schlachtgemälde entspricht auf der andern Langseite ein landläufigeres Thema, das der Lowenjagd, so gewöhnlich es auf den griechisch-asiatischen Sarkophagen ist, diesmal gewinnt es durch die beteiligten Helden ein besonderes Interesse¹⁾ Der Schauplatz der Handlung ist einer jener königlichen Wildparks, wo die Perserkönige und nach ihrem Vorgang die orientalischen Satiapen sich gern dem gefahrlosen Zeitvertreib einer Lowenjagd hingaben. Die Reiter auf starken Pferden sind mit einem Lowen handgemein. Das Raubthier beisst sich in die Brust des einen der Pferde ein, auf dem ein Reiter in persischer Tracht sitzt. Von rechts kommt ein Grieche ihm zu Hülfe. Der Reiter aber, der von links gegen den Lowen anstürmt, ist wieder Alexander, durch das Diadem kenntlich gemacht. Das Portrat des Königs ist zweifellos sehr frei behandelt, aber seinen energischen Blick, dem die Leidenschaft des Kampfes und der bezaubernde Zauber der Gefahr ein hohes Leben leiht, hat der Künstler mit seltener Kraft des Ausdrucks wiedergegeben (Fig. 217). Im Vergleich zu der dichtgedrängten, mit Personen überfüllten Schlachtscene ist dies Bild ein wenig leer und bekommt die richtige Fülle nur durch die Anwesenheit zufälliger Nebenfiguren. dahin gehört der laufende Grieche mit nacktem Körper und im Winde flatternder Chlamys, dahin der persische Bogenschütze, der auf den Lowen zielt, der Reitknecht, der mit geschwungener Axt seinem Herrn zu Hülfe eilt, endlich hier und da ein Jagdhund mit spitzen Ohren und der Schnauze eines Windspiels. Und damit noch nicht genug, hat der Bildhauer rechts am Ende noch eine weniger packende Episode eingeschaltet: einen Griechen nämlich und einen Persei, die mit Axt und Spieß einen zu Tode gehetzten Hirsch niederschlagen*).

Die beiden anderen Reliefs am eigentlichen Sarkasten enthalten gewissermassen einen Nachtrag zu den grossen Bildern der Langseiten, doch kommt nur der Reiter in persischer Tracht, den wir soeben zur Seite Alexander's fanden, als einzige Hauptperson darin vor. Auf der nördlichen Schmalseite sieht man ihn einen nackten Griechen niederreiten und mit seinem Gegner eine Gruppe bilden,

1) Nécropole royale, pl. XXVII und XXXI

*) [Studniczka, Verhandlungen des Wiener Philologentags, 1893, erblickt in diesem Hirsch einen zur Anlockung des Lowen verwendeten Köder]

die offenbar einer attischen Stele entlehnt ist¹⁾, rechts und links von dieser Gruppe werden zwei Kriegerpaare, Griechen und Orientalen, mit einander handgemein²⁾. Auf der südlichen Schmalseite findet man dieselbe Hauptperson nochmals auf der Jagd, und zwar gegen einen Panther: der Fürst steigt soeben ab, um das Raubthier niederzustechen, während ein Knappe sein erschicktes Pferd am Zügel halt³⁾. Derselbe orientalische Herrscher erscheint endlich auch im Giebel der Südseite, auch hier zu Pferde. Er bekämpft einen



Fig. 217 Alexander auf der Löwenjagd. Von der Westseite des „Alexander Sarkophags“

griechischen Gegner, dem der Helm mit hohen, weissen Federbuschen vom Haupte gefallen und vor seine Füsse auf den Boden gerollt ist. So bleibt endlich noch der Nordgiebel übrig, dessen Erklärung sehr im Aigen liegt. Griechen kämpfen hier gegen Griechen. In der Mitte ist ein bloss mit dem Chiton bekleideter Mann in die Kniee gesunken und leistet zwei makedonischen Hoplitzen, die ihn anfallen, keinen weiteren Widerstand; einer von diesen versetzt ihm soeben mit blankem Schwert den Todesstoss. In der Giebelecke zur Linken bemüht sich ein Diener, einen verwundeten Griechen aufzuheben, rechter Hand durchbohrt ein bartiger Mann im Panzer

1) Man kann an die Dexiosstele denken (wie schon C. Robert (Arch. Anzeiger, 1894, S. 14) richtig bemerkt hat). Vgl. oben S. 201, Fig. 89.

2) Nécropole royale, pl. XXVI, 1.

3) Nécropole royale, pl. XXVI, 2.

einen knieenden Griechen mit seiner Lanze. Was man auch in diese Scene hineinsetzen mag, das eine steht fest: es handelt sich hier nicht um einen Kampf, sondern um einen Mord oder eine Hinrichtung.

Für wen dieser Sarkophag bestimmt war, darüber wird noch immer viel gestritten. In der ersten Begeisterung hat man Alexander den Grossen in Vorschlag gebracht, aber wenn auch der Name des makedonischen Eroberers an dem Monument haften blieb, so hielt doch diese Zuweisung vor der Kritik nicht stand¹⁾. Sehr richtig hat Th. Reinach den Inhaber des Sarkophags in jenem persisch gekleideten Reiter erkannt, der in vier von den sechs Bildern den Ehrenplatz inne hat. Aber wer ist denn dieser Reiter? Reinach hält ihn für einen persischen Grossen, der Anfangs ein Gegner Alexanders war und am Granikos und bei Arbela gegen ihn kämpfte, der sich aber später mit dem siegreichen Eroberer aussöhnte, sein Schicksal an das des Königs knüpfte und der Ehre gewürdigt ward, an den königlichen Jagden theilzunehmen²⁾. Studniczka dagegen sucht ihn in der Reihe der sidonischen Könige und gewiss mit Recht, da die gute Erhaltung des Sarkophags, die Frische der Sculpturen gegen die Annahme antiquarischer Verwendung spricht³⁾. Er denkt an den König Abdalonymos, den Alexander nach der Schlacht bei Issos an Stelle des entthronten Satrapen II zum König von Sidon gemacht hatte. Die Wahl der Darstellung auf den zwei grossen Bildern wurde sich so ohne jede Schwierigkeit erklären lassen: einerseits hatten wir die Schlacht bei Issos, andererseits Alexander und seinen Gunstling auf der Löwenjagd im sidonischen Königspark. In den kleineren Schlachtscenen aber, wo der König gegen griechische Manner streitet, konnte man eine Anspielung auf die Kämpfe erblicken, die in den Jahren 312—302 zwischen den Sidoniern und

1) Hamdy Bey hat auch noch andere Vermuthungen aufgestellt: nach ihm soll der Sarkophag für Perdikkas oder Pammenon bestimmt gewesen sein. Die neueste Ansicht ist die von W. Judeich (Jahrbuch des arch. Inst., X, 1895, S. 165—182) vorgebrachte, der in dem Inhaber des Sarges einen mit Alexander befreundeten Griechen, Laomedon von Mytilene, erblickt, der im Jahre 323 die Satrapie über Syrien und Phönicien erhielt.

2) Th. Reinach bleibt auch im zweiten Theil seines Buches (S. 313) bei der Annahme, wonach der Sarkophag für einen persischen Satrapen, wahrscheinlich den im Jahre 328 gestorbenen Mazaios, bestimmt war. Für ihn [wie für Winter, a. a. O.] sind alle griechischen Sarkophage von Sidon zum zweiten Mal verwendet (réaffectés), eine Auffassung, die er mit sehr verlockenden Argumenten glänzend vertritt.

3) Jahrbuch des arch. Inst., 1894, S. 243.

dem König Ptolemaos und seinen Heerführern ausgefochten wurden. Die Mordscene endlich betrifft vielleicht den Tod des Perdikkas, der mit seinen Gefahnen im Jahre 321 in Aegypten niedergemetzelt wurde.

Bei dieser Annahme wird der Sarkophag zeitlich ans Ende des vierten Jahrhunderts gesetzt. Auf dieselbe Zeit führt auch die Prüfung seiner stilistischen Eigenschaften¹⁾. Die Reliefs sind in der That noch Aeusserungen derselben künstlerischen Tradition, deren vollständigster Ausdruck wir am Mausoleum fanden. Die Jagdscene enthält nichts, was ausser dem Bereich des uns Bekannten läge: die Typen der Pferde, die Darstellung der Gewänder, die Nacktheit gewisser Personen, alles das ist mehr oder weniger classisch. Nur die Schlacht bei Issos mit ihrer übergrossen Zahl von Personen kundigt bereits die neue Richtung an, wonach das Relief sich mehr und mehr der Malerei nähert und ein lebhafteres Licht- und Schattenspiel bei starkeren Ausladungen bevorzugen sollte. In Bezug auf die Lebenswahrheit der Typen steht unser Künstler eist auf halbem Weg zum Realismus. Wenn er sich auch bei den Gestalten der Orientalen für die Einzelheiten ihrer Tracht und Ausüstung interessiert, so stellt er andererseits Griechen in heroischer Nacktheit neben makedonische Hopliten. Kurz, augenscheinliche Anlehnung an Vorbilder des vierten Jahrhunderts, zunehmender Sinn für historische Treue, glänzende, von Begeisterung getragene Ausführung, fortgeschrittenes Verständniss für das malerische Element, das sind die Eigenschaften, die dem „Alexandersarkophag“ einen angesehenen Platz in der Geschichte der decorativen Plastik sichern. Als Werk der Uebergangszeit lässt es den baldigen Beginn einer Entwicklung ahnen, die schliesslich zu dem ungestümen, theatralischen Stil der pergamenischen Sculpturen führen sollte.

Die sidonischen Sarkophage besitzen noch ein weiteres Interesse. Sie beweisen unwiderleglich den Fortbestand der Polychromie in der griechischen Plastik. Nach den Enthüllungen, welche die Auf-

1) Es ist sehr schwer, einen Künstler für das Werk in Vorschlag zu bringen. Studniczka (Verh. der 42. Versamml. d. Philologen, 1893, S. 93) denkt an Eutykades, einen Schüler Lysippos, der Maler und Bildhauer zugleich war. Andererseits weiss man von Euthykates, einem Sohne Lysippos, dass er zwei Bronzegruppen, einen jagenden Alexander und eine Reiterschlacht, schuf. Mehr lässt sich mit Sicherheit nicht behaupten, als dass der Meister des Sarkophags die grossen plastischen Werke, die das Heldenleben Alexander's erzählten, gekannt haben muss.

raumungsarbeiten auf der Atheniſchen Akropolis für das ſechſte Jahrhundert in dieſer Beziehung gaben¹⁾, bezeugt uns dieſe Denkmalerreihe, die ſich bis ans Ende des vierten Jahrhunderts eſtreckt, daß die Polychromie, ſtatt zu verſchwinden, im Gegentheil ſich immer neue Hülfsmittel eiſchloß. Was die am Mausoleum oder an attischen Grabſtellen entdeckten Farbſpuren uns ahnen ließen, wird durch den Sarkophag der Klagefrauen und noch mehr durch den Alexandersarkophag mit abſoluter Sicherheit erwieſen²⁾. Statt der drei oder vier Farbentöne, die von den Malern des ſechſten Jahrhunderts angewendet wurden, verfügt der Meiſter des Alexandersarkophags über eine ſehr reiche Palette, die Violet, Purpur, Blau, Gelb, Carmiſioth, Braunroth und vielleicht Biſter enthält. Dieſe Farben trägt er kraftig auf den Leibrocken und wehenden Manteln auf und bringt ihre Scala mit einziger Sicherheit zu Geltung. Das Relief wird durch die ſchillerndſte Polychromie gehoben, der Maler „ahmt mit peinlicher Genauigkeit die mannigfache Färbung der orientaliſchen Stoffe nach, die Leibrocke mit einheitlich blauer, purpurner oder rother Grundfarbe, beſtickt mit kleinen Carreaux oder geſchmückt mit einem andersfarbigen Einſatz, die Aufſchläge, die von den Ärmeln, die Ärmel, die von den Manteln abſtechen, die geſtreiften, gepupelten oder gelegentlich in drei Tönen tigerartig gefärbten Hosen, die Satteldecken mit ihren ſchimmernden Litzen und aufgeſtickten Verzierungen“³⁾. Das buntscheckige Coſtum der Orientalen liefert die alleikühnſten Gegenſätze: gelbe Töne heben ſich da von blauen ab, rothe Ärmel vertragen ſich mit Aufſchlägen vom lebhaftesten Blau. Ein ausgezeichnetes Aquarell, das ich der Güte des Architekten Eustache, eines Stipendiaten der Académie de France in Rom, verdanke, ermöglicht es, hierüber ſich ein Urtheil zu bilden (Taf. VIII)⁴⁾. Es zeigt den perſiſchen Jäger ganz rechts auf dem groſſen Bild mit der Löwenjagd, er iſt eben dabei, einem Huſch einen kſaftigen Hieb mit ſeiner Axt zu verſetzen. Die Bemalung beſchränkt ſich nicht auf die Kleider, auch die Köpfe mit ihrem braunrothen Haar, mit ihren Augen, deren blaue oder braune Iris ſorgfältig angegeben

1) Vgl. Band I, S. 365 ff.

2) Vgl. den Fries am Sarkophag der Klagefrauen und die polychromen Einzelheiten des Alexandersarkophags: Nécropole royale à Sidon, pl. XI und XXXVI.

3) Th. Reinach, *Gaz. des Beaux-Arts*, n. a. O.

4) Ich danke Herrn Eustache auch an dieſer Stelle verbindlichſt für ſeine Güte. Die Figur, die er wählte, gehört zu denen, die ihre Färbung noch heute am beſten beibehalten haben.

des Leidens das Hauptgewicht legte und lediglich zum Zweck des Gegensatzes die athletischen Formen des Halbgotts so kraftig angab. Das war, wie wir schon wissen, auch der vorherrschende Zug bei seinem Herakleskoloss in Tarent. In dieser Hinsicht hat Lysipp wohl eine ganz neue Vorstellung in die Kunst eingeführt, denn er lehnte jenem Ideal übermenschlicher Körperkraft Gestalt, das später in gleicher Weise den erfinderschen Geist des mächtigsten italienischen Meisters beschäftigen sollte, es besteht in der That etwas wie Verwandtschaft zwischen seinen Darstellungen des trauernden Herakles und jenen grossartigen Sklavengestalten, die der Meissel Michelangelo's ins Leben rief.

In der Zeit Lysipp's neigt das Portrat immer mehr zum Realismus. Wir sehen, wie diese Stimmung schon mit Silanion hervortrat. Einen entscheidenden Einfluss auf den Portratstil übte aber eine neue Erfindung, die merkwürdigerweise dem Bruder Lysipp's, Lysistratos, verdankt wird. Dieser Lysistratos war nur ein sehr unbedeutender Bildhauer, und sein Name wäre längst vergessen, wenn er nicht das technische Verfahren des Gipsabgusses nach der Natur erfunden hätte. „Das Bild eines Menschen,“ sagt Plinius, „druckte in Gips vom Gesichte selbst zuerst Lysistratos ab und seine Erfindung ist es, einen Ausguss von Wachs aus dieser Gipsform zu nehmen und denselben verbessernd zu überarbeiten (emendare).“ So begann er, fährt Plinius fort, die Ähnlichkeit in allen Einzelheiten (similitudines) wiederzugeben, während man früher bestrebt war, die Portrats so schon als möglich zu bilden“¹⁾. Vielleicht wurde er zu diesem Verfahren durch ein anderes geleitet, dessen Erfindung ihm Plinius gleichfalls zuschreibt, nämlich durch die Herstellung von Abgüssen nach Statuen²⁾. Lysistratos brachte damit ein Verfahren auf, das die Bildhauer der italienischen Renaissance, besonders die der florentinischen Schule, im 15. Jahrhundert ihrerseits handhaben sollten³⁾. Die Zeitgenossen Verrocchio's stellten gleichfalls Todtenmasken her, und, wie Vasari versichert, sah man in Florenz in den Wohnhäusern viele solche Portrats „so gut angefertigt, dass sie zu leben schienen.“ Die Historiker der Renaissance bringen ohne Aus-

1) Plinius, Nat. Hist., 35, 153.

2) Plinius, ebenda. Vgl. Perkins, Du moulage en plâtre chez les anciens, 1869.

3) Vgl. Courajod, Mém. de la soc. des Antiquaires de France, 1882, p. 163—235, und Müntz, Hist. de l'art pendant la Renaissance, I, p. 292.

nahme mit der Anwendung dieses Verfahrens die Entwicklung zum Naturalismus in Zusammenhang und kommen zu dem Ergebniss, dass die florentinische Schule aus lauter Streben nach anatomischer Wahrheit schliesslich ihren Werken ein krankhaftes, leichenartiges Aussehen verliehen habe¹⁾ Wie stand es damit in Griechenland? Wir können leider nicht vollkommen ermessen, welche Folgen diese Erfindung des Lysippos für seine Zeitgenossen hatte, jedenfalls bekam damit die Plastik ein mächtiges und gefährliches Mittel in die Hand, um die individuelle Aehnlichkeit mit rücksichtslosester Deutlichkeit wiederzugeben

Wir kennen Lysippos's Werke zu wenig, um bestimmen zu können, in welchem Umfang er sich das von seinem Bruder ererbte Verfahren zu eigen machte Unter den zahlreichen Porträts, die ihm die antiken Texte zuweisen, waren ziemlich viele nur zum Schein Porträts, indem sie längst abgeschiedene Persönlichkeiten darstellten²⁾ So waren die Bildnisse der sieben Weisen und ebenso das der Dichterin Praxilla natürlich nur conventionelle Werke Auch eine Bronzestatue des Sokrates, die im Pompeion zu Athen stand, war von älteren Vorbildern abhängig Ein Bild des Aesop dagegen war seine eigenste Schöpfung Man hat vorgeschlagen, sie in einer sehr realistisch aufgefassten Marmorbüste der Villa Albani wieder zu erkennen³⁾, aber Austodemos, ein Schüler Lysippos's, ist gleichfalls dafür bekannt, dass er ein Porträt des Fabeldichters schuf, so dass dies Werk ebenso gut auf ihn wie auf Lysipp zurückgehen konnte Aus der Zahl der anderen Porträts, die unter Lysippos's Namen gehen, ist noch das des Pythes von Abdera zu erwähnen, dieser war eine Art Condottiere, und die fremden Soldner, die er führte, hatten ihm zwei Statuen in Olympia errichtet, bemerkenswerth ist ferner ein Bildniss des Hephästion und eines des Seleukos, das er in hohem Alter schuf, endlich und hauptsächlich seine Alexanderporträts, die uns in die glanzendste Zeit des Künstlers versetzen

Lysipp nahm am Hofe Alexander's eine privilegierte Stellung ein Er war der officielle Bildhauer des Königs, wie Apelles sein Maler, Pyrgoteles sein Steinschneider Kein Anderer ausser ihm hatte das

1) Courajod, a. a. O.

2) Die antiken Texte findet man bei Overbeck, Schriftquellen, Nr. 1492—1496

3) Mon. medit., III, tav. 14. Vgl. Helbig, Führer, II, Nr. 750

Recht, die Züge des Welteobers in Erz zu bannen¹⁾, er besass offenbar das Monopol, Statuen des Königs herzustellen. Nach den Worten des Plinius zu urtheilen, der ihm eine grosse Zahl von Alexanderbildnissen zuschreibt, war das keineswegs eine *Sinecure*. Lysipp musste in zahlreichen Exemplaren diese Porträts vervielfältigen, die den König von seiner Kindheit an darstellten und nach dem Tode Alexander's für zahllose Nachahmungen als Vorlagen dienten. Die literarischen Quellen belehren uns sehr unvollständig über diesen Zweig seiner Thätigkeit, denn sie machen nur drei Alexanderporträts namhaft, die dem Lysipp zugeschrieben wurden. Es war das zunächst eine Bronzestatue, die den König auf seine Lanze gestützt und mit herausfordernd zum Himmel gerichteten Blicke zeigte²⁾. Ein Distichon, zu dem sie einen Hofpoeten begeistert hatte, stand an der Basis:

Aufwärts blicket das Bild zu Zeus, als sprach' es die Worte
Mein sei die Erde, du selbst heische, o Gott, im Olymp!
(*Ἀνδράσσοιτι δ' εἰκεν ὁ χάλκεος εἰς Δία κέκασσεν*
Γαῖν ἢ τ' ἐμοὶ τίθιμαι, Ζεῦ, σὺ δ' Ὀλύμπιον ἔχει.)

Posidipp aber schloss ein Epigramm, zu dem das Bild Lysipp's ihm den Anlass gab, mit den Worten „Nicht sind zu tadeln die Perseer, denn verzeihlich ist's für Ochsen, wenn sie vor dem Lowen fliehen“³⁾. Es war dies mehr als ein einfaches Porträt, es war eine officiële Statue, die den Eroberer Asiens in seiner ganzen Glorie zeigte, so wie er selbst der Nachwelt zu erscheinen wünschte. Sodann kam der König in einer Gruppe von Reiterstatuen vor, die er in Dion zur Einweihung an den ersten Kampf gegen die Perser errichten

1) Zahlreiche Zeugnisse giebt es dafür. Plinius, Nat. Hist., 7, 125. Horaz, Ep. II, 1, 239f. Cicero, ep. ad familiares, V, 12, 13. Arrian, Anabasis, I, 16, 7. [Sollte damit wirklich mehr gesagt sein, als dass Lysipp das Vorrecht besass, den König nach dem Leben zu porträtiren, und dass dieser nur ihm Sitzungen gewährte? Vgl. Fr. Kopp, 52. Winckelmannsprogramm, 1892, S. 4f.]

2) Winter (Jahrb. des arch. Inst., X, 1895, Arch. Anz., S. 162f.) bringt mit dieser Alexanderstatue eine Bronze des Louvre in Verbindung, die Longpérier in seiner Notice des bronzes ant. du Louvre unter Nr. 632 beschreibt.

3) Plutarch, de Alexandri M. seu virt. sen. fortit., II, 2. O. Riemann (Bull. de corresp. hellén., I, 1877, p. 294, Nr. 88) hat unter den von Cynacrus von Ancona abgeschrieben. Inschriften folgende Variante zu diesem Distichon gefunden: *Ἀνδράσσοιτι δ' εἰκεν ὁ χάλκεος εἰς Δία βλέπων*. *Γαῖν ἢ τ' ἐμοὶ τίθημι*. *Ζεῦ, σὺ δ' Ὀλύμπιον ἔχει*. Die Inschrift ist unter der Rubrik „Lychmidon“ abgeschrieben. Die anderen Autorenstellen, die sich auf diese Statue beziehen, stehen bei Overbeck, Schriftquellen, Nr. 1480—1484.

4) Anthol. gr., II, 50, 14.

liess Ausser Alexander waren jene 25 Hetaioi der königlichen Leibschwadron dargestellt, die beim ersten Angriff in der Schlacht am Granikos gefallen waren, Lysipp hatte Alles gethan, damit diese erhabenen Reiter möglichst getreue Portratzüge bekamen¹⁾ Nach der Eroberung von Makedonien entführte Metellus diese Statuen nach Rom und stellte sie im Innern der Säulenhalle auf, die späterhin den Namen Porticus Octavia erhielt Schliesslich hatte Lysipp mit Leochaeres zusammen an jener Lowenjagd bei Delphi gearbeitet, wo man Krateros dem König zu Hilfe eilen sah²⁾

Wenn auch Lysipp während der Regierung Alexander's das Privilegium sich wahr, allein unter Statuen des Königs seinen Namen setzen zu dürfen, so sind doch auch andere Künstler dafür bekannt, dass sie Alexanderbildnisse schufen So kam Alexander unter den chryselephantinen Statuen vor, in denen Leochaeres die Familie Philipp's dargestellt hatte, desgleichen in einer Statuengruppe Euphianors (vgl. o. S. 377) Einer der Söhne Lysipp's, Euthykates, schuf nach dem Vorbild seines Vaters eine Alexanderjagd, und Chaireas wird als Meister einer Statue Alexander's genannt Wie viele andere Künstler waren nothig, um die zahlreichen Bildnisse zweiter Hand herzustellen, die über alle Städte, wo man dem Bezwingen Asiens göttliche Verehrung zollte, verbreitet waren! Dazu kommt, dass von den Generälen und Nachfolgern Alexander's mehr als einer sich etwas darauf zu gut that, ihm ähnlich zu sehen und daher seine Haartracht, seine Kopfhaltung nachahmte³⁾, während die Künstler in ihrer Augendienerei diese Aehnlichkeiten noch augenfälliger zu machen suchten Gründe genug, um an das Studium der mit dem Namen Alexander's bezeichneten Porträts mit grossem Misstrauen heranzutreten Es liegt auf der Hand, wie erheblich mehr oder weniger unmittelbare Nachbildungen den von Lysipp aufgestellten Typus abändern konnten Von Plutarch besitzen wir eine ziemlich genaue Beschreibung von diesem lysippischen Typus als Hauptzüge im Antlitz Alexander's, die er

1) Overbeck, Schriftquellen, Nr. 1485—1489

2) Wir erwähnten schon das Relief im Louvre, das darauf zurückzugehen scheint (s. oben Fig. 159) Auch das Bild auf einem Medaillon aus dem Schatz von Tarsos, das uns Alexander zeigt, wie er in voller Rüstung den Löwen jagt, ist vielleicht von einer anderen Gruppe des Lysipp abhängig (Fig. 229) Vgl. Longpérier, Oeuvres, III, pl. IV, p. 199

3) So Demetrios Poliorketes Vgl. Plutarch, Demetrios, 41 und Six, Röm. Mitth., VI, 1891, S. 283 ff. Plutarch (Pyrrhos, 8, 48) berichtet denselben Zug von Pyrrhos, sowie von Pompeius (Plutarch, Pomp., 2)

einer Statue des sikyonischen Meisters entnimmt, giebt ei folgende an die leichte Neigung des Halses nach der linken Schulter (*τὴν ἀνάτασιν τοῦ αὐγένους εἰς ἐξιόνυμον ἡσυχῇ κεκλιμένου*), das Mannliche und Lowenahnliche der Eischeinung (*τὸ ἀρρενωπὸν καὶ λεοντῶδες*), das besonders in der Anordnung der Haare sich ausgesprochen haben wird, endlich den feuchten Glanz der Augen (*τὴν ἐγρότητα τῶν ὀμμάτων*)¹⁾ Genauere Zeugnisse, an denen wir die Zuverlässigkeit der Denkmale prüfen konnten, liefern uns die antiken Schriftsteller nicht

Auch die Münzen helfen uns nur wenig zur Ermittlung derjenigen Bildnisse des Königs, die den lysipischen Porträts am nächsten stehen. Der jugendliche Alexanderkopf mit Elephantenfell und Ammonshornern, wie er sich auf Münzen des Ptolemaios Soter findet, trägt ganz idealisirte Züge. Auch der Kopf auf den Münzen des Lysimachos soll zweifellos ein Alexander sein²⁾, aber diese Münzen sind von ausserordentlich verschiedenem Kunstwerth, und zudem geht keine über das Jahr 306 zurück. Der auf einem Goldmedaillon von Tarsos abgebildete Kopf ist von edler Bildung (Fig 223), doch darf man in ihm nicht mehr als einen conventionellen Typus sehen wollen. Wir bleiben somit auf die Werke der statuarischen Kunst angewiesen.



Fig 223 Kopf Alexanders. Goldenes Medaillon aus dem Schatz von Tarsos

Unter den auf uns gekommenen Busten flosst eine Herme des Louvre das meiste Vertrauen ein (Fig 224), sie wurde im Jahre 1779 in Tivoli gefunden und durch den Cavalier Azara an Napoleon I. geschenkt, in griechischen Charakteren aus der Zeit des Augustus trägt sie die Inschrift *Ἀλέξανδρος Φιλίππου Μακεδών*³⁾

1) Plutarch, Alex. M. 4 und de Alexandri M. seu virt. seu fort., II, 2

2) Genauerer über die Alexanderporträts findet man bei Stark, Zwei Alexanderköpfe der Sammlung Erbach und des Britischen Museums, Leipzig, 1879, S. Reinach, Gaz. arch., t. XI, 1886, p. 1808, Emerson, American Journal of archaeology, t. II, 1886, p. 408 und III, 1887, p. 241. Kopp, Ueber das Bildniss Alexander's des Grossen, 52. Winkelmannsprogramm, Berlin, 1892, Helling, Collection Barracco, p. 43 und Rendiconti dell' Accad. dei Lincei, IV, 1895, p. 22.

3) Naue in v. Sallet's Zeitschrift für Numismatik, VIII, 1881, S. 29–53. Naue versucht den Nachweis, dass dieser Typus in seinen besten Exemplaren auf ein von Lysipp geschaffenes Porträt

Die Ausführung ist mittelmässig, und obendrein hat die Oberfläche des Marmors durch Corrosionen sehr gelitten. Gleichwohl findet man hier die wesentlichen Züge der Alexandriphysiognomie mit einer



Fig. 224. Alexander, Marmorherme (Louvre)

so schlichten Anpruchslosigkeit wiedergegeben, dass der Gedanke an ein conventionelles Bildwerk völlig ausgeschlossen erscheint. Es ist in der That nicht unmöglich, dass der Urheber der Buste sich unmittelbar von einer lysippischen Statue beeinflussen liess.

Sehr gross ist auch die Versuchung, den Stil dessikyonischen Meisters in der Statue Rondanini der Münchener Glyptothek wieder zu erkennen (Fig. 225)¹⁾ Ist auch die Statue vielfach ergänzt, so ist doch der Kopf intact, und dieses jugendliche, von upigen Locken umrahmte Antlitz entspricht ganz unserer Vorstellung vom jungen Alexander zu der Zeit, da ihn das Diadem noch nicht schmückte,

jedenfalls erinnert die Haltung der Figur an eine Neuerung, die

zurückgeht. Vgl. Köpp, a. a. O., S. 12. Visconti, *Iconographie grecque*, II, pl. 2, 1-2. Arndt-Bruckmann, *Griech und röm. Porträts*, Nr. 181-182. Köpp, a. a. O., S. 8 f.

1) Brunn, *Beschreibung der Glyptothek*, Nr. 153. Arndt-Bruckmann, 183-185. Köpp (a. a. O., S. 18) will dann eine Copie nach dem Alexander des Leochares erblicken. Aber dieser letztere war von Gold und Elfenbein und muss daher, wie Arndt richtig bemerkt, im Kurass dargestellt gewesen sein.

habe¹⁾ Man kennt bereits die bezeichnende Aeusserung des Plinius „Das Eigenthümliche bei Lysipp“, so schreibt dieser, „besteht darin, dass er die Feinheit der Arbeit bis in die kleinsten Kleinigkeiten durchführt²⁾“ Diese ganz individuellen Vorzüge treten natürlich bei den Copien zurück, wir können in ihnen nur einen schwachen Abglanz der lysippischen Manier zu finden hoffen Immerhin bekommen wir durch die gute vaticanische Replik seines Apoxyomenos die Vorstellung eines sehr vornehmen Stils und einer flotten und doch zugleich punktlichen Ausführung, die sich bis auf die Wiedergabe der Haare erstreckt noch die römischen Kunstkenner staunten über diesen peinlichen Fleiss in den Einzelheiten

Aber der Stil ist nicht Alles Die Originalität Lysipp's besteht darin, dass er entschieden die Plastik auf die Bahnen des Naturalismus geleitet hat Nicht ohne eine gewisse Ueberraschung sieht man, dass Quintilian dem Lysipp in Gemeinschaft mit Praxiteles das Lob spendet, beide seien sie der Wirklichkeit sehr nahe gekommen³⁾ Wenn sie so nach Wahrheit strebten, so thaten sie es jedenfalls in sehr verschiedenem Geiste Praxiteles blieb stets der Meister jugendlicher und weiblicher Schönheit, er war ein von Idealismus erfüllter, Alles reizvoll gestaltender Künstler Lysipp dagegen suchte vor Allem die Wirklichkeit aufs Schärfste zu erfassen Sein Stolz war, wie ein römischer Dichter sagt, lebensvolle Statuen zu schaffen⁴⁾, und er bevorzugte ganz andere Gegenstände als Praxiteles In dem Menschengetummel, wo er nach dem Rath des Malers Eupompos die Natur zu erforschen bemüht war (s. o. S. 442), achtete er vor Allem auf die Aeusserungen des physischen Lebens, sein kraftvolles Temperament bringt es mit sich, dass er mit Vorliebe mannliche Typen, athletische Gegenstände behandelt, denen er trotz so vieler Vorgänger immer noch neue Seiten abzugewinnen versteht Seine Jagdszenen, seine Reitergestalten erwecken die Vorstellung von glänzenden, kühnen Compositionen voll Feuer und Bewegung Endlich müssen wir uns an seine Bronzekolosse erinnern, an jenen Herakles von Tarent, der uns wie eine grossartige Schöpfung, wie eine mächtige Apotheose

1) Plinius, Nat. Hist., 34, 66

2) Ebenda, 34, 65

3) Ad veritatem Lysippum ac Praxitelem accessisse optime affirmant Quintilian, Inst. Orat., XII, 10, 9

4) Gloria Lysippi est animosa effingere signa Properz, III, 7, 9

der Manneskraft erscheint, hier hatte Lysipp gezeigt, was sein ukraftiges Genie zu leisten vermochte

Vor Allem ist der Meister von Sikyon ein Neuerer. Unabhängig von jeder schulgerechten Unterweisung, zerbricht er im Bewusstsein seiner eignen Originalität die alten Formeln, die von der attischen Schule so lange hochgehalten worden waren, er lehnt sich gegen die von Polyklet aufgestellten Grundsätze auf, und es macht den Eindruck, als ob mehrere seiner Werke dem Geist des Widerspruchs gegen den glorreichen Meister des fünften Jahrhunderts ihr Dasein verdankten. Dem Kanon Polyklet's stellt er ein neues System der Proportionen entgegen, und zwar als das Ergebniss einer wohlüberlegten Reaction, denn nach Plinius beobachtete auch er die Symmetrie, d. h. die Gesetze, die für die richtige Wahl der Proportionen maassgebend sind, aufs Sorgfältigste¹⁾. Aber diesen neuen Kanon zwingt der Kunst nicht eine beengende Regel auf, er ist auf einem Princip der Freiheit aufgebaut. Nach Lysipp hat der Künstler das Recht, die Natur sich auszulegen und den Proportionen nach Bedarf Zwang anzuthun, hat er doch den Menschen darzustellen, so wie er sein sollte. Man begreift, wie demgemäss derselbe Künstler für die elegante Gestalt eines jungen Mannes einen kleinen Kopf bei schlankem Körperbau wählen konnte, während er, um den Gedanken übermenschlicher Kraft zum Ausdruck zu bringen, den Leib des Halbgotts mit überladen kraftiger Musculatur ausgestattet hat — zwei sehr verschiedene Typen, die gleichwohl in ihrer Anlage durchaus consequent sind. Indem Lysipp aus Rücksicht auf die gewünschte Wirkung zu übertriebenen Formen greift, bleibt er nur sich selbst getreu.

So unabhängig er als Künstler ist, er knüpft doch immer durch leise Anklänge an irgend einen seiner Vorgänger an. Möglicher Weise haben die Werke des Skopas auf Lysipp einen bestimmenden Einfluss ausgeübt²⁾, denn die beiden Meister haben einen wesentlichen Zug gemein: die Vorliebe für das Pathetische. Ein Herakles, der unter dem Gewicht seiner harten Arbeiten zusammenbricht, ein Alexander, der einen herausfordernden Blick gen Himmel sendet, das sind Motive,

1) Non habet latium nomen symmetria quam diligentissime custodivit Plinius, Nat. Hist., 34, 56

2) Vgl. Furtwangler, Meisterwerke, S. 520, 597

die von dramatischer Erregung und von dem Wunsche zeugen, durch andere Mittel als nur durch vollendet schöne Formen auf die Seele zu wirken. Naturalismus und Pathos scheinen in der That die augenfälligsten Merkmale der Kunst Lysipp's zu sein: sie bezeichnen ihn als den Meister, der die Weiterentwicklung der Kunst zum Hellenismus hin vor allen anderen forderte. Unter den mancherlei Einflüssen, die in der Diadochenzeit zusammenwirken mussten, damit eine neue Kunst erblühte, war der von Lysipp ausgeübte der maassgebendste, durch seine Schule beeinflusste er auch noch das folgende Jahrhundert. Sehr bezeichnend ist der Eifer, mit dem das Kunstgewerbe seinen Stil, seine Typen, seine Lehre von den Proportionen sich zu eigen machte. Die Fabrikanten von kleinen Bronzen und Terracotten des dritten Jahrhunderts machten bei seinen Werken zahlreiche Anleihen, insbesondere lebten die Koroplasten von Smyrna von der Nachbildung der von ihm oder seinen Schülern geschaffenen Typen¹⁾, und da die Erzeugnisse des Kunstgewerbes oft den Maassstab für die Volksthümlichkeit der grossen Meister abgeben, so lehren uns die Terracotten der hellenistischen Zeit, welches fabelhaften Ansehens noch lange nach seinem Tod der bestallte Hofbildhauer Alexander's sich erfreute.

Mit Lysipp geht dasjenige Jahrhundert zu Ende, das in der Geschichte der griechischen Kunst die classische Periode abschliesst. Die Plastik des vierten Jahrhunderts stellt sich uns in der That als unmittelbare Erbin der grossen Meister dar. Sie entfaltet ihre Thätigkeit an denselben Mittelpunkten des griechischen Lebens, wo auch die alten, glorreichen Schulen ins Dasein getreten waren. Athen, Aigos und Sikyon behaupten noch immer ihre führende Stellung. Bis auf Lysipp bleiben die Vorwürfe, die von den Künstlern behandelt werden, so ziemlich dieselben, die seit dem sechsten Jahrhundert für Generationen von Künstlern immer und immer wieder

¹⁾ Vgl. S. Reinach, *Esquisses archéologiques*, p. 228—231. E. Pottier, *Les statuettes de terre cuite*, p. 191.

hatten heilhalten müssen. Die decorative Plastik lebt nach wie vor von den alten nationalen Heldensagen, das historische Genre tritt mit dem Alexandersarkophag zunächst nur zaghaft ins Leben. Göttliche Typen, mythologische Legenden, fromme Allegorien, Verherrlichung der an den Nationalspielen preisgekrönten Sieger, Darstellungen für den Grabeinschmuck, das sind noch immer die Quellen, aus denen die Plastik ihre Anregung schöpft. So hört die Kunst auch jetzt nicht auf, mit den Formen des nationalen Lebens, das im Stadtstaat seinen Mittelpunkt besitzt, in Uebereinstimmung zu bleiben, sie verleugnet auch jetzt in nichts ihren Ursprung.

Wenn etwas sich geändert hat, so ist es der Geist, in dem die Plastik diese Jahrhunderte alten Vorwürfe neuerdings behandelt. Die Zeitgenossen eines Skopas und Praxiteles standen den göttlichen Gestalten, die von den alten Meistern mit kindlichem Glauben und frommem Schauer betrachtet wurden, wesentlich freier gegenüber. In Ermangelung von höheren Regungen dichteten sie alle Empfindungen, die das Menschenheiß bewegen, ihren Göttern an, so bringen sie diese dem Menschengeschlecht nahe. Man darf es aussprechen, ohne paradox zu erscheinen, dass wir die Aphrodite von Knidos besser verstehen als die Parthenos, Praxiteles und Skopas stehen uns eben näher als Phidias. Indem die Kunst die Höhen verliess, zu denen die alten Meister des fünften Jahrhunderts sie emporgehoben hatten, beachtete sie mit grosserem Interesse das wirkliche Leben. Mit einer Feinheit, die durch eine hoch entwickelte Cultur noch gesteigert war, hat sie alle Schattirungen des menschlichen Empfindens ergründet, von den heiter lachelnden Gestalten des Praxiteles bis zu den dramatischen des Skopas und den pathetischen des Lysipp hat sie alle Aeusserungen des Gemüthslebens in den Bereich ihrer Darstellungen gezogen, mit einem Wort, das Leben erschien ihr unter jeglichem Gesichtspunkt lebenswerth. Ist es da zu verwundern, wenn nun der Naturalismus seinerseits sich geltend macht und besonders in der Porträtkunst festen Boden fasst? Bei dem beständig zunehmenden Streben nach lebenswahrer Darstellung der Wirklichkeit musste sich das mit Nothwendigkeit ergeben.

Nachdem die Meister des vierten Jahrhunderts ihre Werke geschaffen, hat man den Eindruck, als sei Alles gesagt, und als könne

die Kunst sich jetzt nur noch wiederholen Und doch ist dem nicht so Indem die Zeitblockelung des makedonischen Weltreichs die überlieferten Formen des griechischen Lebens spiengte, schuf sie ganz neue Daseinsformen, denen die Kunst mit wunderbarer Geschmeidigkeit sich anpassen sollte Es sollte ihr gelingen, die alten Kunstformeln mit neuem Leben zu durchdringen, ja selbst einige ganz neue Formeln aufzufinden, und indem sie geschickt ermittelte, welche von den leitenden Grundgedanken der grossen Meister noch nicht erschöpfend verwerthet waren, legte sie noch zwei Jahrhunderte lang von der erstaunlichen Fruchtbarkeit des griechischen Genius das glanzendste Zeugniß ab



Fig 229 Alexander auf der Löwenjagd Goldmedaillon aus dem Schatz von Tarsos
(Revers zu Fig 223)



Fig 230 Tritonen und Nereiden, vom Fries mit der Hochzeit des Poseidon und der Amphitrite (München, Glyptothek)

DRITTES BUCH

DIE HELLENISTISCHE KUNST.

ERSTES KAPITEL

DAS ENDE DER ALTEN SCHULEN

Wie die Geschichtschreiber Alexander's des Grossen erzählen, opferte der Bezwinger Asiens, als er bei der Indusmündung die Gestade des Indischen Oceans erreichte, dem griechischen Gott Poseidon Stiere und brachte ihm mit einem goldenen Becher, den er darauf in die Fluthen schleuderte, Trankopfer dar. Es war das gewisse-maassen die feierliche Weihe eines grossen geschichtlichen Ereignisses: die Besitzergreifung des Orients durch den griechischen Genius. Der König von Makedonien durfte sich damals sagen, dass sein Traum zur Wirklichkeit geworden. Asien war für eine überlegene und menschlich höher stehende Gesittung erobert, die orientalische und hellenische Welt unter der Führung einer griechischen Macht geeint. Der Tod Alexander's vernichtete die weitausschauenden Pläne, die sein einzig kühner Idealismus ihm eingegeben hatte. Das grosse, so hastig gegründete Weltreich wird getheilt und zerstückelt, nach blutigen Kämpfen erstehen auf seinen Trümmern zahlreiche Monarchien, die für einen Augenblick geschaffene politische Einheit bricht für immer aus einander. Und doch bleibt von Alexander's Werk etwas bestehen: „die Verschmelzung des hellenischen Wesens

mit dem der Völker Asiens, die Schaffung eines neuen, westöstlichen Culturlebens, die Einheit der geschichtlichen Welt in der hellenistischen Bildung¹⁾, mit einem Wort der Hellenismus, d. h. eine neue Form des erweiterten, gemäßigten, mit wunderbarer Expansionskraft ausgestatteten griechischen Geistes. Das alte Hellas ist todt und mit ihm der unabhängige, freie Stadtstaat, der Heerd für die Religion der Vorfahren, den ein engherziger Patriotismus eifrisuchtig vertheidigt hatte, dafür zieht der Hellenismus jetzt aus, um die alte Welt sich zu erobern. Es giebt für den Griechen keine engere Heimath mehr, aber dafür entsteht ihm ein grosses Vaterland, das er überall wiederfindet, wo die Sitten, die Vorstellungen und die von Grund aus humane Gesittung Boden fassen, die gleichsam das gemeinsame Erbtheil seiner Rasse sind.

Man hat schon oft hervorgehoben, was sich aus dieser Umgestaltung der alten Welt nothwendig ergeben musste²⁾ eine Verfluchtigung der nationalen Vorurtheile, eine Erschütterung des religiösen Glaubens, deren deutlichstes Symptom die Vermischung der fremdlandischen Culte mit den hellenischen ist, die Entwicklung einer „nivellirenden Cultur“, die den Verfall der Sitten unmittelbar nach sich zieht, und gleichzeitig damit ein sehr lebendiges geistiges Leben, das Aufblühen einer ausserordentlich fortgeschrittenen Wissenschaftlichkeit mit einem Forschungstriebe, der sich auf alle Gebiete des menschlichen Wissens erstreckt. Alle diese Thatsachen sind so bekannt, dass es werthlos ist, länger dabei zu verweilen. Wir müssen unsere Aufmerksamkeit ganz besonders den neuen Bedingungen zuwenden, unter denen die hellenistische Kunst sich entwickeln sollte.

Zunächst ist zu bemerken, dass die Mittelpunkte des künstlerischen Schaffens sich geographisch verschieben. Die Hauptstädte der neu entstandenen Königreiche, Pergamon, Antiochia, Seleukia, Alexandria, üben eine mächtige Anziehungskraft auf die Künstler aus, die von den alten griechischen Städten, verarmt und verfallen, wie sie sind, nicht mehr gefesselt werden. Das Leben zieht sich nach und nach von Athen, Aigos und Sikyon zurück, es flüthet nach Kleinasien hinüber, nach Syrien und Aegypten. Nur die Insel Rhodos bildet inmitten dieser Monarchien einen unabhängigen Staat.

1) J. G. Droysen, Geschichte des Hellenismus, II², 2, S. 358.

2) Droysen, a. a. O., I², S. 301 ff.

wo eine blühende Kunstschule noch wie eine jener alten griechischen Schulen sich darstellt. Die ausgeprägte Eigenart der Schulen, die schon im vierten Jahrhundert durch gegenseitige Beeinflussung sehr abgeschwächt worden war, verschwindet mehr und mehr, und eine gewisse Einheitlichkeit greift in der Kunst wie im sonstigen griechischen Geistesleben Platz. Zudem giebt es keine grossen Meister mehr, die ihren Stil anderen aufdrängen und eine Tradition begründen, es giebt gewisse Gedankenrichtungen, die sich sehr schnell allen mittheilen, es giebt Strömungen, die auch die Kunst in eine und dieselbe Richtung drängen, die Sitten und der Geschmack sind in dieser Hinsicht mächtiger als die persönliche Eigenart der Künstler.

Auch die Bedingungen der künstlerischen Production sind andere geworden. Die Künstler arbeiten hauptsächlich für griechische Fürsten, die auf Verschönerung ihrer aufblühenden Hauptstädte bedacht sind, oder für Städte, die um die Wette die neuen Herren der Welt umschmeicheln, oder für Privatleute, die sich als Kunstliebhaber fühlen und bemüht sind, ihre Wohnräume mit bisher unbekannter Pracht auszustatten. Es gilt viel und rasch zu produciren, oft muss in grossem Maassstab gearbeitet werden, um der Vorliebe für punkthafte Kolossalwerke zu genügen, die seit der Bekehrung mit dem Orient um sich greift. Auf die stilistische Feinheit wird nicht mehr das Hauptgewicht gelegt, wie in den Zeiten, wo der griechische Geist von dem Bedürfniss nach vollendet feiner und harmonischer Durchbildung geradezu beherrscht war. Unter dem gewissermaassen exotischen Einfluss Asiens droht das so glückliche Ebenmaass, das der griechische Geist so lange behauptet hatte, sich zu verlieren, wir sehen einen neuen Geschmack sich breit machen, der vor Allem das Effectvolle, das bestechend Gefällige, das theatralisch Punkthafte zu schätzen versteht. Den mannigfachsten Ansprüchen zu genügen, Kunstformeln zu finden, die sich den Bedürfnissen einer neu geschaffenen Gesellschaft anpassen, schöpferisch zu bleiben, während doch schon Alles ausgesprochen zu sein scheint, darin besteht die schwere Aufgabe, die der hellenistischen Kunst zufällt. Eine weniger lebenskräftige, weniger eigenartige Kunst als die griechische wäre ihr erlegen.

Die Künstler der Diadochenzeit widmeten sich dieser Aufgabe mit ungebrochenem Muth. Weit entfernt davon, sich auf eine unfruchtbare Nachahmung des früher Geleisteten zu beschränken, ver-

stehen sie es vortrefflich, Kinder ihrer eigenen Zeit zu sein. Das will aber mit nichts heissen, dass sie das reiche, von den alten Meistern überkommene Erbe verachtlich behandelt hatten. Sie werden uns als gelehrte Künstler erscheinen. haben sie doch Jahrhunderte fruchtbarsten Schaffens hinter sich, aber ihre Gelehrigkeit wird sich als sehr eifendisch erweisen, wir werden sehen, dass sie die so oft behandelten Vorwürfe zu variiren und zu combiniren verstehen, um überraschende Wirkungen damit zu erzielen und neue Auffassungen in sie hineinzutragen. Vor Allem sollten sie Originalität beweisen, indem sie auf bisher wenig betretenen Bahnen sich eifrigst versuchten. In ihrem Streben nach Naturwahrheit sehen wir sie bis an die Grenze des gewagtesten Realismus gehen und der individuellen Wahrheit mit einer Art von Erbitterung nachjagen. Neugierig halten sie Umschau in dieser so mannigfaltigen, griechisch-orientalischen Welt, wo so viele verschiedene Volksstämme sich tummeln und mit einander mischten, gewissenhaft beobachten sie auch die fremdartigsten Typen, für die man zur Zeit der klassischen Kunst nur eine hochmuthige Geringschätzung an den Tag gelegt hatte. Nach dem Vorgang der alexandrinischen Dichter interessieren sie sich für das Leben der kleinen Leute und entnehmen der malerischen Behaglichkeit des ländlichen Lebens künstlerische Anregung. Mit einem Wort, sammtliche Bethätigungen des Lebens, von dem hochdramatischen Ausbruch der Leidenschaften bis zur geistreichen Anekdote, bis zum bescheidensten Vorgang der Alltagslichkeit versuchen sie zur Darstellung zu bringen. Man sieht, die Kunst hat sich nie weitere Ziele gesteckt, ihr Gebiet ist nie umfangreicher gewesen. Allerdings ist auch die Versuchung zu Ausschreitungen und Uebertreibungen eine grosse. bei ihren hochgesteckten Zielen sollten die hellenistischen Bildhauer nicht selten jenes sichere Gefühl für das rechte Maass einbüssen, das ein Hauptvorzug der klassischen Kunst gewesen war. Aber dürfen wir deshalb das Wort „Verfall“ auf diese Zeit anwenden? Billiger und gerechter ist es jedenfalls, wenn wir ohne Voreingenommenheit an das Studium einer Entwicklung herantreten, mit der eine neue Zeit ihren Anfang nimmt. Zum Mindesten können wir einer so lernbegierigen, strebsamen Kunst, deren Lebensfähigkeit sich so kraftvoll aussert, unsere Sympathie nicht versagen.

Wenn man die charakteristischen Züge der hellenistischen Entwicklung genau ins Auge fasst, so wird es dadurch nur schwieriger,

ihre geschichtlichen Grenzen festzulegen. Man kann zu Noth zugeben, dass sie mit der Eroberung durch die Römer ihren Abschluss findet. Plinius scheint dem Datum der 156 Olympiade (155 v. Chr.) eine ganz besondere Wichtigkeit beizumessen: mit ihr beginnt seines Erachtens nach einer Zeit des Niedergangs eine Art Renaissance.¹⁾ In der That ist dies der Zeitpunkt, wo die griechische Kunst sich anschießt, Rom und Italien zu erobern, wo die griechisch-römische Kunst ihr Entstehen feiert. Aber wann entsteht der hellenistische Stil? Die von uns in ihren Ursachen aufgedeckte Entwicklung nimmt keineswegs genau am Tage nach Alexander's Tod ihren Anfang. Zwischen dem Jahre 323 und der Erbauung des grossen pergamenischen Altars, wo die neue Kunst so recht zeigt, was sie kann, vergeht noch mehr als ein Jahrhundert. Während des dritten Jahrhunderts lebt die Tradition der vorangehenden Zeit in mehr als einer Hinsicht weiter, zudem tritt die neue Bewegung, die sich jetzt der Kunst mittheilt, nicht aller Orten mit derselben Stärke auf. Schaut man näher zu, so sieht man, dass gewisse Gegenden mehr als andere einer Art von conservativer Richtung huldigen, und so muss es auch sein, da die nach 150 einsetzende Renaissance in Wahrheit als eine Rückkehr zu den alten Formeln, als eine Reaktion gegen die Uebertreibungen des hellenistischen Stils sich darstellt. Um also methodisch vorzugehen, müssen wir vor Allem diese Nachklänge des classischen Geistes verfolgen, wir müssen den Fortbestand der alten unter dem Einfluss des Praxiteles, Skopas und Lysipp entstandenen Schulen, die noch unter den ersten Nachfolgern Alexander's Vertreter zählen, einer genaueren Prüfung unterziehen.

§ 1 DIE ATTISCHE TRADITION

Nach der letzten Kraftentfaltung, die bei Kiannon (1 J. 322) zusammengebrochen war, hatte Athen seine Unabhängigkeit eingebüsst. Seit Demosthenes gestorben, Hypereides zur Hinrichtung ausgeliefert, die nationale Partei zum grossten Theil in die Verbannung getrieben war, hatte es aufgehört politisch zu existiren, die makedonische Besatzung auf Munichia genugte allein schon, um die Stadt an ihren Verfall zu gemahnen. Trotzdem vermochten die

1) Plin., Nat. Hist., 34, 51.

Athener unter der makedonischen Oberhoheit wenigstens den Schein der geistigen Ueberlegenheit aufrecht zu erhalten. Der Herr, den Kassander ihnen gegeben hatte, Demetrios von Phaleron, war ein wissenschaftlich gebildeter Mann, ein Künstler und obendrein ein geschickter Beamter, der für Athen zehn Jahre des Friedens und materiellen Gedeihens heraufführte¹⁾ Unter seiner Verwaltung (317—307) sind die Werkstätten der Künstler in vollem Betrieb. In weniger als einem Jahr errichtet man ihm 360 Statuen, die ihn zu Pferd oder zu Wagen darstellen, der grosse Maler Protogenes arbeitet damals an der Ausschmückung des Buleuterion, der Architekt Philon vollendete die grosse Säulenhalle, die man in Eleusis vor dem Sekos zu erbauen begonnen hatte²⁾ Doch das sollte auch die letzte Glanzzeit der attischen Kunst sein. Nach der scheinbaren Unabhängigkeit, die ihm Demetrios Poliorketes späterhin verlieh, nach den kriegerischen Anwandlungen, die dann im chremonideischen Kriege unterdrückt wurden, sollte Athen politisch zur Bedeutung einer Provinzialstadt herabsinken. Seinem erloschenen Ruhme galten die Schmeicheleien, die ihm von den neuen Herren der griechischen Welt verschwenderisch zu Theil wurden.

Die Künstler, die unter den ersten Nachfolgern Alexander's die attische Schule ausmachen, lehnen sich hauptsächlich an Praxiteles an. Der grosse Bildhauer hatte zwei Söhne, Kephisodot den jüngeren und Timarchos, hinterlassen, die beide wie geschaffen waren, um seine Tradition fortzupflanzen. Plinius setzt sie um das Jahr 296 (121. Olympiade) an³⁾ Wenn dieser Zeitansatz richtig ist, so soll damit jedenfalls das Ende ihres künstlerischen Schaffens bezeichnet werden, denn zur Zeit des Demetrios von Phaleron stehen sie in voller Thätigkeit. Für Kephisodot wird dies durch eine eleusinische Inschrift bezeugt, sie enthält die Widmung eines von ihm ausgeführten Weihgeschenks „an die beiden Göttinnen“, das in der von Philon erbauten Säulenhalle aufgestellt gefunden hatte⁴⁾ Zu Ende des vierten Jahrhunderts setzten die beiden Brüder ihre Namen auch unter das Portrat einer Poliaspriesterin, einer Tochter des Lysistratos von Bate,

1) Vgl. E. Curtius, Stadtgeschichte von Athen, S. 225—231.

2) Von ihm scheint eine Karyatide zu stammen, die auf dem Haupt die mystische Lade trägt und im Fitzwilliam-Museum zu Cambridge sich befindet. Michaelis, *Anc. marbles in Gr. Britain*, p. 242, 1.

3) Plinius, *Nat. Hist.*, 34, 51.

4) Löwy, *Inscr. gr. Bildh.*, Nr. 111.

der im Jahre 341 Pyttan war¹⁾ Sie spielen also eine Rolle bei dem Aufschwung der Kunst, der unter der Regierung des Demetrios von Phaleron sich vollzog

Die Signaturen der beiden Meister kommen häufig vereint vor In dem Mimos, wo der Dichter Herondas zwei Schwatzbasen auf die Scene bringt, die sich die Sehenswürdigkeiten des Asklepieion auf Kos betrachten, bleiben die Frauen vor einer Statue stehen „Welcher Künstler,“ so fragt die eine, „hat denn eigentlich dies Maimobild geschaffen? Und wer hat es gestiftet?“ Antwort „Die Söhne des Praxiteles Siehst du nicht ihre Namen am Postament? Der Stifter aber ist Euthias, des Praxon Sohn“²⁾ Mehrere auf uns gekommene Inschriften bezeugen die Dauer dieser gemeinsamen Thätigkeit Kephisodot und Timarchos führen in Gemeinschaft auch ein Weihgeschenk für Leute von Megara aus, ferner eine Enyo für den Arestempel in Athen und einen Kadmos für Theben³⁾ Ihre Namen standen unter den hölzernen Bildnissen des Redners Lykurgos⁴⁾ und seiner drei Söhne Habion, Lykurgos und Lykophron, die sicher erst nach 324, dem Todesjahr des athenischen Redners, errichtet wurden und zweifellos auch später sind als das Jahr 306/5, wo Habion das Amt eines Schatzmeisters der Kriegskasse verwaltete Endlich schufen sie noch im Verein das Portrait des Menander, das im Dionysos-theater unter den Statuen der berühmten Dichter seinen Platz erhielt Da Menander im Jahre 291 starb, so können die beiden Brüder dies Portrait ganz bald nachher geschaffen haben Man hat oft vorgeschlagen, eine Copie desselben in einer Statue des Vatican zu erblicken, die zusammen mit einem Bildnis des Komödiendichters Poseidippos auf dem Viminal gefunden worden ist (Fig 231)⁵⁾ Aber seit die Basis des Originalwerks mit den Namen des Kephisodot und Timarchos wieder zum Vorschein gekommen ist⁶⁾, hat man sich davon überzeugt, dass sie für die vaticanische Statue zu schmal ist, und damit fällt die Gleichsetzung von selbst Es ist sogar fraglich, ob wir diesem Mann mit glatt rasirtem Gesicht, spottischem Mund, feinen und etwas munden Zügen, der mit zwanglosem Behagen in

1) Lowy, ebenda, Nr 109

2) Herondas, Mimos IV

3) Lowy, a u O, Nr 110 — Pausanias, I, 8, 4 — Pausanias, IX, 12, 4

4) Pseudoplutarch, Vita decem orat, Lykurgos, 38

5) Heibig, Führer, I, Nr 198

6) Lowy, Inschr gr Bildh, Nr 108

seinem Lehnstuhl sitzt und traumerischen Gedanken nachzuhängen scheint, den Namen Menander geben dürfen¹⁾ Die Bonner Doppel-



Fig 231 Sogenannter Menander (Rom, Vatican, Galerie der Statuen)

herme mit den Kopfen des Aristophanes und Menander zeigt die

¹⁾ Vgl die von Furtwängler (Meisterwerke, S 532, Anm 2) geäußerten Bedenken [Das wahre Bildnis des Dichters glaubt Studniczka (Berliner Philolog Wochenschrift, 1895, S 1627) jetzt nachweisen zu können]

Zuge des athenischen Dichters entschieden etwas anders Immerhin scheint die vaticanische Statue einen Zeitgenossen Menanders dazustellen und kann uns demnach von dem Stil der attischen Sculpturen in der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts eine Vorstellung geben

Auch von Kephisodot allein kennen wir aus den Schriftquellen mehrere Werke so ein Weihgeschenk an Demeter und Kore, dessen Widmung auf uns gekommen ist ¹⁾, feiner Bildnisse der Dichterin Myro von Byzanz und Anyte von Tegea Die Römer fanden viel Geschmack an seinem Stil, mehrere seiner Statuen wurden nach Rom verschleppt, so hatte Asinius Pollio eine Aphrodite Kephisodot's unter die von ihm gesammelten Kunstwerke aufgenommen, so stand seine Leto auf dem Palatin, sein Asklepios und seine Artemis in der Porticus der Octavia ²⁾ Besonders wurde ein zu Pergamon befindliches Werk von ihm, das den rathselhaften Namen Symplegma fuhrte, mit Lob genannt Wir wissen nicht, ob dies eine erotische Gruppe, etwa ein Satyr oder eine Nymphe in enger Umschlingung war Von Bedeutung für uns ist das von Kunstliebhabern über die Feinheit der Arbeit gefällte Urtheil danach war der Marmor so weich behandelt, dass man bei der Berührung die Empfindung von Fleisch hatte ³⁾ Kephisodot erscheint uns demnach als der würdige Erbe des Praxiteles, als ein Virtuos der Marmorbilderei

Wir werden ein vollständigeres Bild von der attischen Kunst zu Ende des vierten Jahrhunderts bekommen, wenn wir uns an einige Werke halten, die augenscheinlich von Typen des Praxiteles sich herleiten Darüber kann nämlich kein Zweifel heischen, dass die Schule des Praxiteles mehrere Schöpfungen des grossen Meisters wieder hervorgesucht hat, nicht ohne sie dem neuen Geschmack anzupassen Als eine unmittelbare Reminiscenz an den Hermes von Olympia stellt sich, wie wir sahen, der Hermes des Belvedere dar Auch die berühmten Satyrn des athenischen Bildhauers haben gewiss mehr als eine Nachahmung hervorgerufen ⁴⁾ Verwandt mit ihnen

1) Lowy, *z a O*, Nr 112

2) Plinius, *Nat Hist*, 36, 24

3) Plinius, *ebenda*, 36, 24 [*digitis corpori verius quam marmori impressis* Overbeck, *Griech Plastik*, II⁴, S 113, giebt diese Worte genauer mit dem Satze wieder „so dass die Finger der einen Person dem Körper der anderen eher wie in Fleisch als wie in Marmor eingedrückt schienen“]

4) Biełkowski (*Rev. arch*, t XXVI, 1895, p 281, pl VII—VIII) schreibt den Söhnen des Praxiteles das Original eines Gipsabgusses zu, den Mengs dem Dresdener Museum vermachte und der einen Satyr mit über der linken Schulter geknüpfter Nebra darstellt

so dass ihre Werke gesucht waren, ein Beispiel dafür ist der Bildhauer Piston, von dem man im Tempel der Concordia zu Rom einen Ares und Hermes zeigte er scheint mit den Schülern Lysipp's Beziehungen unterhalten zu haben ¹⁾ Man wurde sich demnach einer Tauschung hingeben, wollte man annehmen, dass die Unterdrückung des politischen Lebens in Athen auch den unmittelbaren Verfall der Kunst nach sich gezogen hatte Einer der Meister, die beim Beginn des dritten Jahrhunderts den alten Ruf der attischen Schule zu erhalten sich bemühen, verdient entschieden mehr als nur eine einfache Erwähnung seines Namens Ich meine den Polyuktos Er ist der Urheber einer berühmten Statue des Demosthenes Im Jahre 280/79 unter dem Archontat des Gorgias veranlasste Demochares, der Neffe des grossen Redners, einen Volksbeschluss, der bestimmte, dass dem Gegner Philipp's eine Bronzestatue errichtet werden solle Das von Polyuktos geschaffene Eizbild erhob sich auf der Agora, in der Nähe des Zwölfgottaltars und des Peischoinisma ²⁾ Der Künstler hatte den Demosthenes stehend abgebildet mit gesenkten Armen und gefalteten Händen, wobei die Finger so in einander verflochten waren, dass nach Plutarch ein Soldat in den Händen der Statue einige Goldstücke verbeigen konnte, die er der Contiole seines Hauptmannes entziehen wollte Ein metisches Epigramm, das auf der Basis eingegraben war, liess dem Patriotismus des Redners etwas verspatet Gerechtigkeit widerfahren „Ware deine Stärke, o Demosthenes, so gross gewesen wie deine Einsicht, so hatte der makedonische Ares nie über Hellas geheerrscht“ Die nachdenkliche Stellung, die verschlungene Haltung der Hände zeigt uns, welche Empfindung der Künstler in sein Werk hatte legen wollen es stellte den in dem grossen Kampf unterlegenen Mann, den zur Verzweiflung getriebenen Vertheidiger der griechischen Freiheit dar

Die Statue des Polyuktos hat jedenfalls als Vorbild für die Portraits des Demosthenes gedient, die ihn aufrecht stehend und mit ähnlicher Haltung der Hände zeigen Dahin gehört die in Knole-Park in England in der Sammlung des Lord Sackville befindliche Statue, sowie die im Braccio Nuovo des Vatican (Fig 239) ³⁾ Der

1) Plinius, Nat Hist., 34, 89 Löwy, 1 a O., Nr 107

2) Vgl Overbeck, Schriftquellen, 1305—68 Feiser Michaelis, Die Bildnisse des Demosthenes, bei A. Schaefer, Demosthenes und seine Zeit, III^a, 1887, S 424

3) Erstere ist bei Michaelis, Bildnisse des Demosthenes, Taf 2 (dazu S 401, A) abgebildet Die zweite beschreibt Helbig, Führer, I, Nr 30 Vgl Baumeister, Denkmäler I, S 425, Fig 465

Redner ist bloss mit dem Mantel bekleidet, der mit einer gewissen Nachlässigkeit umgelegt ist. Die Arme lässt er sinken, aber die



Fig. 259. Demosthenes. Marmor. Rom. 3. J. v. Chr.

Hande sind nicht in einander gefaltet, sondern halten eine Papyrusstolze, gerade als hätten die Copisten, indem sie die ursprüngliche Haltung der Hände abänderten, ihn mehr als Redner und Schriftsteller denn als Staatsmann kennzeichnen wollen. Die anderen Porträts, die in zahlreichen Busten auf uns gekommen sind, zeigen zu grosse Verschiedenheiten, als dass man sie auf dasselbe Urbild zurückführen konnte. Einige, wie die Busto im Britischen Museum, übertreiben den pathetischen Ausdruck und gehen auf ein Original zurück, das jünger ist als die Ehnenstatue der Agora. Andere nähern sich mehr dem von Polyuktos behandelten Typus, so die Busto in Athen, deren energischer Gesichtsausdruck zusammen mit dem faltenreichen Stirn und den zusammengepressten Lippen die Vorstellung von einem Leben erweckt, das dem Kampf und der Arbeit und der Verfolgung hochherziger Ziele geweiht war¹⁾

Die Geschichte der attischen Schule im dritten Jahrhundert ist uns zu schlecht bekannt, als dass wir ein genau datiertes Originalwerk, das mit dem Demosthenes des Polyuktos beinahe gleichzeitig ist, unbeachtet lassen dürfen. Im Jahre 270 trug Thrasykles, der Sohn eines Choregen, der im Jahre 320 gesiegt hatte, seinerseits bei den Dionysien den Preis als Agonothet davon. Er beschränkte sich darauf, das choregische Denkmal seines Vaters Thrasyklos, das vor einer natürlichen, in die Südwand der Akropolis getriebenen Grotte sich erhob, aufs neue herzustellen²⁾. Der dorisches Portikus, die Thrasyklos aufgeführt hatte, fügte er eine Attika mit zwei Eckpostamenten hinzu und errichtete in der Mitte eine Statue des Dionysos, die heutzutage das Britische Museum beherbergt (Fig. 240)³⁾. Der Bildhauer hatte den Gott als Dionysos Melpomenos mit musikalischen Attributen dargestellt. Er sass und hielt offenbar die Kithara, er war mit dem langen Untergewand und Mantel der Kitharoden bekleidet, sein Pardelfell hing ihm um die Schulter und war um die Taille durch einen Gürtel festgehalten.

1) Ueber die Büsten des Demosthenes vgl. Michaelis, a. a. O., S. 405. Arnott-Bruckmann, Griech. und röm. Porträts, Taf. 136—140. Helbig et Barracco, Coll. Barracco, pl. 62 bis, p. 47. Die sitzenden Bildnisse, denen man die Benennung Demosthenes gegeben hat, sind sehr verdächtig. Das im Louvre (Clarac, III, 283, 2099, A) und das in St. Petersburg (D'Escamps, Musée Campana, pl. 49) sind Statuen von Philosophen oder Dichtern, denen man Köpfe angepasst hat, die nicht dazugehören.

2) E. Reisch, Athen Mittheil., XIII, 1888, S. 383.

3) Ancient Marbles, IX, pl. 17, Athen Mitth., XIII, 1888, Pl. VIII, Brunn, Denkmäler, Nr. 119.

Obgleich nur ein Werk zweiter Güte, so giebt uns der Dionysos des Thrasylkesmonuments doch eine recht vortheilhafte Vorstellung



Fig 240 Dionysos, Marmorstatue vom Monument des Thrasylkes (Britisches Museum)

von der attischen Schule, er gestattet uns vor Allem zu beobachten, dass sie noch um das Jahr 270 dem classischen Geist und der Tradition des vierten Jahrhunderts treu blieb.

Wenn man weiter vordringt im dritten Jahrhundert, so nimmt die Mittelmässigkeit zusehends zu. Namen von Kunstleuten kommen immer seltener vor, und diese Kunstleute sind unbekannte Grossen. Vielleicht muss man mit einer Familie attischer Bildhauer, die beiden Meister Nikeiatis und Phryomachos in Verbindungen, die auf Delos arbeiten und ihr Talent in den Dienst der pergamenischen Könige stellen¹⁾ Von allen den Namen, die wir durch Inschriften kennen, wollen wir nur den des Kaikosthenes hervorheben, da ihm Plinius die Ehre ausdrücklicher Erwähnung erweist²⁾ Er gehört bestimmt dem dritten Jahrhundert an, denn er führt Statuen von Errhephoren aus, die geweiht wurden, als Theodote und Penteteris, deren Amtsjahre bekannt sind, Priesterinnen der Polias waren. Plinius schreibt ihm auch Statuen von Komodianten und Athleten zu und erwähnt Werke von ihm aus ungebrannter Erde (*cruda opera*), die sich im Kerameikos befanden. Diese letzteren stellten Amphiktyon, den sagenhaften König von Athen, dar, wie er bei einem Feste den Dionysos und die anderen Götter in Empfang nimmt³⁾ Die Gruppe stand in einem Gebäude, das der damals reichen und mächtigen Genossenschaft der dionysischen Künstler gehörte, Kaikosthenes konnte als Urheber von Schauspielerstatuen leicht einen Auftrag für diese Arbeit bekommen.

Ehrenstatuen, die für griechische, Athen protegirende Fürsten errichtet wurden, Statuen von Komodianten oder Athleten, Porträts von Dichtern oder Philosophen, das sind die Vorwürfe, die von jetzt an von den namenlosen Vertretern der attischen Schule behandelt werden, höhere Aufgaben bleiben ihnen versagt. In Ermangelung anderer Eigenschaften scheinen sie wenigstens geschickte Marmorarbeiter geblieben zu sein. Eine ziemliche Anzahl von nahezu genau datirbaren Statuen zeigen, so gewöhnlich sie auch in stilistischer Hinsicht sind, doch eine flotte und sorgfältige Ausführung. Dahin gehört die zu Rhamnus gefundene Statue einer Priesterin der Nemesis und die bei derselben Ausgrabung zu Tage gekommene Statue der Themis (Fig. 241)⁴⁾ Dies letztgenannte Werk, das den Namen

1) Sie sind uns durch eine Inschrift aus Delos bekannt, aber ihre Heimath ist nicht sicher überliefert. Lowy (Inscr. griech. Bildh., Nr. 118) ergänzt *Νικηιάτος Φρυόμαχος Ἀθηναίων ἐπόησαν*.

2) Plinius, Nat. Hist., 34, 87, 36, 155. Ueber die Signaturen des Kaikosthenes vgl. Lowy, 3 a O., Nr. 113—117.

3) Milchhofer (Arch. Studien, H. Brunn dargebracht, Berlin, 1893, S. 50 ff.) identificirt sie mit vollem Recht mit der von Pausanias (I, 2, 5) erwähnten Gruppe.

4) Kavvadias, Catalog, Nr. 231, 232. Stais, *Έργα ἀρχ.*, 1891, Taf. 4, 5.

ienes sonst unbekannten Meisters Charesios an der Basis trägt, ist durch nichts weiter ausgezeichnet als durch höchst verständige Stilisierung und tadellose Ausführung. Der Bildhauer hatte die Voi-



Fig. 241 Statue der Themis, aus dem sog. Tempel der Themis zu Rhamnus (Athen, Centralmuseum)

bilder des vierten Jahrhunderts vor Augen und lehnte sich offenbar an die Artemisia des Mausoleums an (s. o. Fig. 174). Ueberhaupt haben die Attiker kaum mehr neue Einfälle, sie leben von der Vergangenheit, verhalten sich durchaus konservativ und beschränken sich

darauf, die von den alten Meistern überkommenen Typen mit mehr oder weniger Glück zu combinieren. So dürfen wir gewiss einem Zeitgenossen des Kalkosthenes die hübsche Statue der Aphrodite mit dem Schwert zuschreiben, die bei den Ausgrabungen in Epidauros zum Vorschein kam (Fig 242)¹⁾ Milchhofer hat Recht daran, wenn er sie mit einem Werk des Alkamenes, der berühmten Aphrodite *ἐν Κίπρῳ* (s. o. Fig 57), an die sie in der That durch die Form und den Stil der Gewandung erinnert, in Verbindung brachte²⁾ Aber wenn er die Aphrodite von Epidauros dem Anfang des vierten Jahrhunderts zuweist, so können wir ihm darin nicht beipflichten. Man wurde zu jener Zeit doch kaum die offenbar unter alexandrinischem Einfluss aufgekommene Auffassung verstehen, wonach die Göttin Lanze und Schwert als Waffen führt. Uns scheint es viel natürlicher, hierin das Werk eines Attikers aus dem dritten Jahrhundert zu erblicken, der bei seiner Darstellung der bekleideten Aphrodite dem Geschmack seiner Zeit Rechnung trug.



Fig 242 Aphrodite mit dem Schwert, Marmorstatue aus Epidauros (Athen, Centralmuseum)

1) Stais, *Ἐργα ἀρχ.* 1886, S. 256, Taf. 13, Kavvadias, Catalog, Nr. 263, Brunn, Denkmäler, Nr. 14, Defrasse et Lechat, Epidaure, p. 177.

2) Milchhofer, Jahrbuch des arch. Inst., VII, 1892, S. 203. Es deutet die Statue als Dike

Wir können vielleicht die Geschichte der attischen Schule im dritten Jahrhundert dahin zusammenfassen, dass wir sagen sie blieb classisch und verhielt sich conservativ. In der That werden wir finden, dass sie auch im zweiten Jahrhundert noch dieselbe ist, dass sie nach wie vor treu an den Ueberlieferungen der Vergangenheit festhält und sich wenig bemüht, gleichen Schritt mit der fortschrittlichen Bewegung der anderen Schulen zu halten. Abgeschlossen in ihren Gepflogenheiten sollte sie den Sturm des Hellenismus ruhig an sich vorbeibrausen lassen und ihren Schatz alter Traditionen sich wahren. Auch werden wir sie später nochmals eine wichtige Rolle spielen sehen. Als die Stunde gekommen war, wo der Stil der classischen Schulen aufs neue zu Gunst gelangte, da sollte sie die Führung der neuen Richtung übernehmen, und die Renaissance des letzten vorchristlichen Jahrhunderts sollte zum guten Theil ihr Werk sein.

§ 2 DER CLASSICISMUS IN KLEINASIEN UND AUF DEN INSELN

Wenn man den Anfängen der hellenistischen Kunst nachgeht, dann ist es von Wichtigkeit, gegen die vielfach verbreitete Vorstellung Front zu machen, als wäre auf den Stil des vierten Jahrhunderts ganz unvermittelt ein neuer gefolgt. Im Gegentheil, viele von den Formen und Typen, die zur Zeit des Skopas und Praxiteles geschaffen wurden, leben auch jetzt noch weiter, das dritte Jahrhundert lehnt sich an das vorhergehende durch eine Uebergangszeit an, die sich, je nach den Schulen, verschieden lang fortsetzt. In der attischen Schule haben wir bereits diese weiter lebenden Traditionen nachgewiesen. Wir müssen uns jetzt nach einer Gegend wenden, wo das kunstlerische Leben uberaus lebendig ist, nach Kleinasien und den benachbarten Inseln. Wir haben dort den Skopas und seine Schuler am Werk gesehen, der parische Meister hatte dort eine Reihe seiner berühmtesten Schöpfungen ins Leben gerufen. Man wird annehmen dürfen, dass sein Einfluss in diesen Landen andauerte und sich bis ins dritte Jahrhundert ungemindert erhielt. Die Annahme hat um so mehr für sich, wenn wir eine ganze Gruppe von Denkmalern nachweisen können, deren stilistische Eigenheiten eine mehr oder weniger unmittelbare Verwandtschaft mit der Manier des grossen Meisters von Paros bekunden.

Die Insel Samothrake besteht lediglich aus einem jagen Felsen, dessen Gipfel, der Berg Phengari, sich zu erheblicher Höhe auf-

thumt Sie verdankte ihre religiöse Bedeutung ihrem Kabinenheiligthum schon im vierten Jahrhundert zeugte ein neuer dorischer Tempel, der den grossen Göttern des Eilands gewidmet war, von dem zunehmenden Glanz des Heiligthums. Unter den makedonischen Fürsten ward es immer mehr verschönert, die Halle des Ptolemaos, die Rotunde der Aisnoe sind Beweise für die Verehrung, die von den Diadochen den Kabinen entgegengebracht wurde. Die Trümmer des Heiligthums, die auf der heute Palaopolis, d. i. Altstadt, genannten Stelle, nicht weit von einer Bucht der Gathusi aus dem 14. Jahrhundert, zerstreut liegen, sind zu wiederholten Malen durchsucht worden. Ohne uns auf Einzelheiten einzulassen, wollen wir nur daran erinnern, dass nach einer ersten, durch Conze im Jahre 1858 geleiteten Recognoscirung der damalige französische Consul in Adrianopel, Champoiseau, im Jahre 1863 dort Ausgrabungen vornehmen konnte, das Hauptergebniss war die Auffindung der berühmten Nike, die alsbald im Louvre zur Aufstellung gelangte. Die Blöcke des Unterbaus waren damals noch an Ort und Stelle zurückgeblieben, ihre Wichtigkeit wurde auch von zwei anderen französischen Forschern, Deville und Coquant, die im Jahre 1866 auf Samothrake neue Nachforschungen anstellten, unbegreiflicher Weise übersehen. Erst nachdem eine österreichische Expedition, bestehend aus den Herren Conze, Hauser und Niemann, zu zwei verschiedenen Malen, im Jahre 1873 und 1875, die Gebäude des Heiligthums aufs Neue durchforscht hatte, konnte Champoiseau auf die Insel zurückkehren und im Jahre 1879 die Blöcke des Unterbaus einschiffen, um sie gleichfalls in den Louvre zu bringen. Jetzt war es möglich, das Monument in seinem vollen Umfang wieder aufzubauen, so wie es sich heute auf dem Hauptabsatz des Escaliers. Daru erhebt (Fig. 243)¹⁾

Der Unterbau besteht aus einer langlichen Basis, die das Vordertheil einer Triere trägt. „Die vordere Seite, schreibt O. Rayet²⁾, ist sehr beschädigt, der untere Rammsporn (*ἔμβολος*) fehlt ganz, der

1) Zur Geschichte dieser Ausgrabungen vgl. den Text von Rayet zu Taf. 52 des *Mon. de l'art antique*. Der Bericht Coquant's ist in den *Archives des Missions scientifiques*, 2. série, t. IV, p. 253, veröffentlicht. Die Ergebnisse der österreichischen Forschungsreisen sind in zwei Bänden niedergelegt: Conze, Hauser und Niemann, *Archaeologische Untersuchungen auf Samothrake*, Wien, 1875, und Neue arch. Untersuchungen auf Samothrake, Wien, 1880, von Conze, Hauser und O. Bendorff. Vgl. Champoiseau, *Rev. arch. Nouv. série*, XXXIX, p. 11.

2) *Mon. de l'art ant.*, a. a. O. Uebrigens ist das Vorderstück der Triere heute wieder vollständiger, als es die auf der folgenden Seite gegebene Abbildung erkennen lässt.



Fig. 243. Die Nike von Samothrake, Vorderansicht mit der Triere
(Louvre.)

obere (*προεμβόλιον*) hat seine Spitze verloren, und von dem aufwärts gebogenen Zierrath (*στάλος*), der den Vordersteven überragte, ist nur noch ein Bruchstück übrig. Dafür sind die ausseren Galerien (*παρόδοι*), die auf beiden Schiffsfanken sich an die Kiabalken (*ἐπωτιδες*) anlehnen, vollständig erhalten.“ Auf diesem monumentalen Unterbau kann nun die grosse Statue der Siegesgöttin mit absoluter Sicherheit wieder aufgerichtet werden. Ein

Zweifel ist nicht möglich, da man sich auf Münzen berufen kann, die von Demetrios Poliorketes geprägt wurden und das Denkmal von Samothrake wiedergeben (Fig.

244)¹⁾ Die Siegesgöttin steht auf der Back, ihre Flügel sind entfaltet, ihre Rechte hält eine *Πόσανη*, die am Körper

1) Zunächst kommt ein Goldstater in Betracht, der sich nur in einem Exemplar in Florenz erhalten hat, abgebildet bei Conze, Neue Untersuch., S. 79 f., Fig. 42 b, Nr. 1. Ferner einige Tetradrachmen, mit dem Bild des Poseidon auf dem Revers. Ebenda, Fig. 42 b, Nr. 2. Vgl. Percy Gardner, Types of Greek coins, pl. XII, Nr. 4.



Heinrich P. Dujardin

Druck v. Chasse

DIE NIKE VON SAMOTHRACE

(Louvre)

niederfallende Linke einen Gegenstand von der Form eines Kreuzes. Genau so muss die verstummelte Statue des Louvre ergänzt werden (Taf. X).¹⁾ Auf dem Vordertheil der marmornen Triere bläst die Göttin eine Siegesfanfare. Ihre Flügel schlagen rauschend die Luft. Ihr Körper ist von stürmischer Hast ergriffen, als wolle sie Schutt halten mit dem raschen Lauf des Schiffes. Die Meeresluft peitscht die Falten des Mantels nach hinten und presst den feinen Stoff des Untergewandes gegen den Körper, so dass seine blühenden Formen hervorscheinen. Leicht ist die schöne Haltung des rechten Armes mit der Posaune und die Richtung der linken Hand mit dem Kreuz zu ergänzen. In letzterem hat man das Gestell für eine Trophäe erkennen wollen, doch richtiger sieht man darin eine *στυλὶς*, d. i. eine Art von langstieligem Kreuz, das die Verzierungen des Hinterdecks (*ἄφλαστον*) stützte oder dazu diente, den Wimpel zu befestigen.²⁾ Deutlicher als eine Trophäe konnte die *Stylis* die Erinnerung an einen Seesieg wachrufen.

Es ist in der That ein Weihgeschenk für einen Sieg, das die Ausgrabungen Champoiseau's zu Tage gefordert haben. Im Jahre 306 schlägt Demetrios Poliorketes, der Sohn des Antigonos, die Flotte des Ptolemaos in den kypriischen Gewässern und nimmt in Folge dieses Sieges gleich seinem Vater den Königstitel an. Die Münzen des Demetrios mit dem Bilde der Nike gehören den Jahren 294—288 an, das Weihgeschenk auf Samothrake ist demgemäss etwas älter, es fällt in die Jahre 306—294. Nun gilt es allerdings noch zu erklären, wie Demetrios gerade auf die Insel Samothrake verfiel, um dort seine Trophäe zu errichten. Aber die Bedeutung dieses Heiligthums und die Verehrung, die den Kabiren von den makedonischen Fürsten entgegengebracht wurde, durfte genügen, um diese Wahl zu rechtfertigen.

Die Statue des Louvre ist also genau datirt: sie gehört dem Ende des vierten Jahrhunderts oder den ersten Jahren des dritten



Fig. 244. Revers einer Tetradrachme des Demetrios Poliorketes.

1) Eine Ergänzung in Gips hat der Wiener Bildhauer Zumbusch hergestellt. Neue Untersuchungen, S. 58 f. In Frankreich haben Cordonnier und Falize eine Ergänzung geliefert. Vgl. S. Reinach, Gazette des Beaux-Arts, 1. février 1891, p. 89.

2) Vgl. Babelon, Mélanges numismatiques, 1. série, 1892, p. 203 ss.

an So hat also die Epoche, die man vorzeitig als Beginn des Verfalls bezeichnet hat, ein vollendetes Meisterwerk hervorgebracht Bei der Nike von Samothrake steht die Erfindung und der Stil auf gleicher Höhe, und der Bildhauer hat es verstanden, eine originale Schöpfung ins Leben zu rufen, nachdem schon ganze Generationen von Künstlern den von Paionios geschaffenen Typus immer wieder verarbeitet hatten Hat er sich dabei, wie vorgeschlagen wurde, an die Nike des Parthenon erinnert? In Wahrheit sind die Uebereinstimmungen rein ausserlicher Natur Der Künstler hat in ganz persönlicher Umgebung diese schöne Bewegung des Oberkörpers zu finden verstanden, wobei die Brust emporgehoben wird und die Hüfte in wohlgefalliger Schwellung heraustritt Die Gewandung, wenig schlicht in der Anordnung als bei dem Werk des Phidias, ist ein Wunder der Ausführung Der zarte Chiton, der in der Höhe der Hüfte einen Ueberschlag (*ἀνόπνευμα*) zeigt und unter dem Busen von einem zweiten Gürtel umschlungen ist, lässt bei seltener Durchsichtigkeit das leise Zittern des Fleisches ahnen, mit derselben Geschmeidigkeit legt sich der schwerere Stoff des wie eine Scharpe umgeworfenen Mantels an die schlanken Formen des Beines an und flattert in reich bewegten Falten nach rückwärts Der Urheber der Nike ist ein Meister der Marmortechnik Auch sehen wir keinen Grund ein, hier an einen Schuler Lysipp's zu denken und den Erzgiesser Eutychides von Sikyon in Vorschlag zu bringen¹⁾ Naher liegt der Gedanke an einen Schuler des Skopas, der die Tradition des grossen Stils festhielt und virtuose Ausführung, wie sie eine der Vorzüge hellenistischer Kunst bleiben sollte, damit zu verbinden wusste

Ein solches Werk aus solcher Zeit kann uns darüber belehren, dass der Bruch mit dem Stil des vierten Jahrhunderts damals noch nicht vollzogen war Daran müssen wir festhalten, wenn wir uns nun einer anderen, noch berühmteren Statue des Louvre zuwenden,

1) Benndorf (Neue Untersuchungen, S. 86) hat diesen Vorschlag gemacht und Overbeck, Griech. Plastik, II⁴, S. 368, hat ihm beigestimmt Rayet bringt die Nike viel richtiger mit der Schule des Skopas in Verbindung, vgl. Newton, Essays on art and archaeology, p. 90 Aus einer Inschrift, die Champoiseau in der Nähe der Stelle fand, wo die Statue gehoben wurde, lässt sich keinerlei Schluss ziehen (vgl. Héron de Villefosse, Comptes-rendus de l'Acad. des Inscr., 1891, p. 269), denn diese Inschrift, die nur den letzten Buchstaben eines Eigennamens, sowie das Ethnikon *Πόδιος* enthält, darf mit Nichten als Signatur des Bildhauers der Nike angesehen werden Vgl. Th. Reinach, Revue des Études grecques, V, p. 197 O. Kern, Athen Mittheil., XVIII, 1893, S. 379

der Venus von Milo Kein Denkmal hat mehr Streitschriften hervorgerufen, über keine sind so viele Vermuthungen aufgestellt worden, keine hat in solcher Menge zu gelehrten Untersuchungen angeregt¹⁾ Uebereinstimmung herrscht nur in dem einmuthigen Gefühl der Bewunderung für das allgemein als Meisterwerk anerkannte Marmorbild des Louvre Man erwarte nicht von uns, dass wir hier den Kampf aufs Neue eröffnen, mit dem ganzen kritischen Apparat und mit allen den langen Erörterungen, die dazu gehören Wir wollen nur versuchen, diese Streitfrage in ihren Hauptpunkten darzulegen

Die Geschichte der Entdeckung, die mehrfach durch phantastische Berichte und romanhafte Erfindungen entstellt worden war, ist durch Ravaissou in unwiderleglicher Weise geschrieben worden Am 8 April 1820 grub Jorgos, ein Bauer von Milo, in einem Feld, das er bei dem Theater der alten Stadt besass, nach Baumaterialien Ein Erdbeben liess die Oeffnung einer Art von Kammer zum Vorschein kommen, worin der obere Theil einer Marmorstatue am Boden lagerte Der Bauer wollte eben seinen Fund wieder mit Erde bedecken, als Voutier, ein junger Seecadet von dem französischen Schoner l'Estafette, der in der Nahe nach Sculpturfragmenten suchte, dazu kam Er veranlasste den Jorgos, den Marmor in einer Hütte zu bergen und die Nachgrabungen fortzusetzen, die auch alsbald die untere Hälfte der Statue und andere Bruchstücke zu Tage forderten Ein wesentliches Document in der ganzen Frage ist die rasch von Voutier aufgenommene Skizze, welche die beiden getrennten Hälften der Statue sammt den zwei gleichzeitig gefundenen Hermen wiedergibt²⁾ Die dringenden Vorstellungen Voutier's bei dem französischen Consulagenten Brest

1) Die Literatur über die Venus von Milo ist sehr ansehnlich Wir wollen hier nur die wichtigsten Arbeiten aufzählen Aus alterer Zeit Cluvier, Sur la statue antique de Venus découverte dans l'île de Milo, Paris, 1821, Quatremère de Quincy, Sur la statue antique de Venus découverte dans l'île de Milo, Paris, 1821 Die übrigen Arbeiten aus der Zeit vor 1870 sind bei Frohner, Notice de la sculpt. antique, p 178, aufgezählt Unter den neueren Forschungen beachte man besonders Preuner, Ueber die Venus von Milo, 1874, Veit Valentin, Die Höhe Frau von Milo, 1872, der selbe Neues über die Venus von Milo, 1883, und in Kunst, Künstler und Kunstwerke, 1889, S 219, Goler von Ravensburg, Die Venus von Milo, Hildelberg, 1879, Solomon, La Statue de Milo, Stockholm, 1878—1880, und Die Plinthe der Venus von Milo, 1884, Habermiln, Studie zur Aphrodite von Melos, 1889, S Remach, Gazette des Beaux-Arts, 1890, I, p 376 ff, F Ravaissou, Rev arch, 1890, t XV, p 145, und La Vénus de Milo (Auszug aus den Mém de l'Acad des Inscriptions, t XXIV, 1 partie, 1892), Furtwangler, Meisterwerke, S 601—655

2) Ravaissou, t a O, pl II Es versteht sich von selbst, dass diese Zeichnung nicht bis ins Einzelne genau ist, so z B zeigt sie die Basis der Statue auf der rechten Seite vollständig

und sein Bericht an den Commandanten der Estafette veranlassten den letzteren, nach Konstantinopel zu segeln, um dem französischen Gesandten Marquis de Rivière Mittheilung von der Entdeckung zu machen. Von diesem Zeitpunkt an nimmt die Zahl der zuverlässigen Zeugnisse zu, dahin gehört der Bericht des Commandanten Dauriac von dem Schiff la Bonité, das am 11 April vor Milo ankam, ferner die vom 12 April datirte Depesche, die Brest an den französischen Generalconsul David nach Smyrna richtete und die einige Tage später durch Duval d'Ailly, den Commandanten des Schiffes la Lionne, bestätigt wurde, dahin gehört vor Allem der Bericht des damaligen Fahndruchs Dumont d'Urville an Bord der Chevette, die am 16 April nach Milo kam. Dumont besichtigte die Statte des von Joigos gemachten Fundes, „eine Art Nische, in der er eine Marmorstatue, zwei Hermen und einige andere Stücke fand, die gleichfalls aus Marmor waren. Das Piedestal der einen Hermen muss auch eine Inschrift getragen haben, doch ihre Lettern sind so verwischt, dass es mir unmöglich war, sie zu entziffern.“ Am 25 April überreichte David dem Marquis de Rivière die Berichte, die er von Dauriac, Brest und Duval d'Ailly bekommen hatte, und der Gesandte beauftragte den Gesandtschaftssecretär de Marcellus, sich nach Milo zu begeben, um dort die Statue zu kaufen. An Bord der Estafette kam de Marcellus am 22 Mai vor der Insel an, als gerade ein Zwischenfall eintrat, dessen Tragweite in seltsamer Weise übertrieben worden ist. Ein armenischer Priester nämlich, der sich in die Gunst eines hohen ottomanischen Beamten einzuschmeicheln wünschte, hatte in der Zwischenzeit die Statue glücklich erworben, so dass diese bei Ankunft der Estafette schon an Bord einer Bugg aus Ragusa war. De Marcellus vermag den Kauf wieder rückgängig zu machen und erreicht es ohne Schwierigkeit, dass die Statue ihm ausgeliefert wird. Die Erzählung von einer Schlägerei zwischen den französischen Matrosen und den Griechen, in deren Verlauf die Venus angeblich schwer beschädigt wurde, ist als romanhafte Ausschmückung zu betrachten. Am 24 Mai 1820 wurde die Statue an Bord der Estafette verladen und nach Paris gebracht, wo sie bekanntlich der Marquis de Rivière am 1 März 1821 dem König Ludwig XVIII zum Geschenk machte.

Es ist von grosser Wichtigkeit festzustellen, was denn eigentlich jene Art von Kammer war, wo die Figur aufgefunden wurde. Man

hat von einem Versteck, von einer Art von Kalkofen (magasin de chaufournier) gesprochen, um andere, weniger zulässige Vermuthungen ganz bei Seite zu lassen. Dumont d'Urville spricht von einer „Nische“, wobei deren Eingang „ein ungefahr vier und einen halben Fuss langer und sechs bis acht Zoll breiter Marmorbalken lag“. Auf diesen Steinbalken war eine Inschrift gemeisselt, die er sich die Muhe nahm abzuschreiben¹⁾. Es ist eine Weihinschrift „Bakchios, der Sohn des Satios, (hat), nachdem er Hypogymnasiarch gewesen, die Exedia und dem Hermes und Herakles (geweiht)“. Sollte nicht die fragliche Exedia sich mit der „Nische“ decken, die Dumont d'Urville gesehen hat? Furtwängler²⁾ scheint uns dies schlagend erwiesen zu haben, dann aber lassen sich daraus sehr klare Folgerungen ziehen. Die Statue war dann gerade an der Stelle gefunden worden, wo sie im zweiten oder ersten Jahrhundert gestanden hatte. Sie schmuckte dann eine Exedia in der Nahe des Gymnasiums, die den Gottern der Palastra, Hermes und Herakles, geweiht war. Aber in welche Zeit fällt die Stiftung der Exedra? Da wir das Original der betreffenden Inschrift nicht mehr besitzen, so halt es schwer, sich daüber mit aller Bestimmtheit auszusprechen, man muss sich mit einer annähernden Datirung begnügen und als Grenzen einerseits den Ausgang des zweiten, andererseits die Mitte des ersten vorchristlichen Jahrhunderts festhalten. Damit ist aber noch gar nicht gesagt, dass nun die Statue genau gleichzeitig mit der Weihinschrift ist. Gerade wie im ersten Jahrhundert ein Priester von Melos, Cl. Gallinus, in einem Asklepiosheiligthum den schonen Kopf der Sammlung Blacas weihen konnte, der sicher ein Werk des vierten Jahrhunderts ist³⁾, so konnte auch der Bakchios der Inschrift eine viel früher geschaffene Statue stiften. Ravasson hat in der That nachgewiesen, dass die Statue schon im Alterthum einmal ergänzt worden war⁴⁾, vielleicht war dies gerade damals geschehen, als sie in die Exedra gestellt wurde.

Zur gleichen Zeit mit der Venus war ein Fragment ihrer Basis gefunden worden, auf der die unvollständige Kunstlerrinschrift steht

1) Die Inschrift giebt Clairac (Inscr. du Louvre, pl. 54, 441, Nr. 802) folgendermassen wieder: Βάκχιος Σατίου ὑπογυμνασιάρχης τὰν τε ἑλθέων καὶ τὸν ἑρμῆν καὶ ἡρακλῆα. Vielleicht ist Σατίου zu lesen, dieser Name findet sich auf delischen Inschriften aus den Jahren 286 und 284 v. Chr. Vgl. Bull. de corresp. hellén., VII, 1883, p. 105 s.

2) Meisterwerke, S. 615 ff.

3) Siehe oben unsere Fig. 185, S. 389.

4) Ravasson, La Vénus de Milo, p. 52 s.

„*ανδρος Μηνίδου Ἀρτιοχέως ἀπὸ Μαννάρχου ἐποίησεν*“¹⁾ Es ist allbekannt, dass die Statue im Louvre Anfangs mit diesem Bruchstück zusammen eiganzt wurde. Wir besitzen über diesen Punkt ein ausdrückliches Zeugnis, nämlich eine 1821 von August Debay im Auftrag von Louis David ausgeführte Zeichnung, die das Fragment an die eigentliche Basisplinthe angestückt zeigt (Fig. 245)²⁾ Später ist es verschwunden und seitdem nie wieder zum Vorschein gekommen. Es fragt sich nun, ob das Marmorstück zu der jetzt unvollständigen Basis gehörte, eine wichtige Frage, deren Lösung

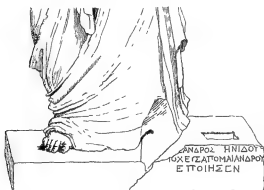


Fig. 245 Die Basis der Venus von Milo
Ursprüngliche Ergänzung, nach der Zeichnung Debay's

auch die der vielumstuteten Hauptfrage nach Zeit und Urheber der Venus von Milo bedingt. Clarac versichert, dass dies Bruchstück sehr gut an die jetzige Plinthe passte, er bemerkt nur, dass die Marmorart nicht die gleiche war, und denkt daher an eine schon im Alterthum vorgenommene Restauration. Nach seiner Ansicht

hatte man diesen Theil der Basis ausgebessert, indem man auch den Kunstlernamen copirte, und so kommt es zu dem Schluss „Der Name, den die Plinthe der Venus von Milo trägt, ist der Name ihres Urhebers“³⁾ Obgleich Quatremère de Quincy im Gegen-

1) Die Literatur über die Inschrift bietet Lowy, *Inscr. griech. Bildh.* Nr. 298. Struttig ist, ob de Maecellus dies Fragment mitgetheilt hat. Seine Angaben darüber widersprechen sich in der That. In einem Aufsatz der *Revue contemporaine* (1854, p. 291) verwarft er sich dagegen, eine griechische Inschrift, auf der „ein Bildhauer mit verstümmelten Namen erwähnt wurde“, gesehen, erworben oder sonst bekommen zu haben. Früher dagegen, in seinen *Épisodes littéraires en Orient* (1821, I, p. 413), protestirte er gegen die Uebereilung, mit der einige Bewunderer der Venus sie dem Praxiteles zuschreiben wollten. „Die Plinthe, die ich mit der Statue und anderen Inschriften zusammen mitbrachte, würde Waagen's Behauptung in aller Form Lügen strafen, falls sich nachweisen liesse, dass dieser losgelöste Block einst zu Venus gehörte. Man liest dort am Anfang der ersten Zeile das Wort Andios, aber dies Andios ist hier augenscheinlich nur der Schluss eines Eigennamens, dessen Anfangswort noch zu finden sind.“ Die Skizze Voutier's beweist, dass der Inscriptblock gleichzeitig mit der Statue gefunden wurde.

2) Nach Clarac, *Sur la statue antique de Vénus Victrie*.

3) Clarac, a. a. O., p. 50.

satz zu Clarac entschieden der Ansicht ist, dass die Statue mit einer anderen eine Gruppe bildete, so bestreitet doch auch er nicht, dass die beiden Stücke der Basis an einander passten, aber er erklärt sich dies daraus, dass man im Alterthum aus Nachlässigkeit ein zufällig mit Inschrift versehenes Marmorstück zur Ergänzung der Basis benutzt habe. Man hat sich oft auf dieses zwiefache Zeugniss berufen, um die Basis der Statue mit dem verlorenen Bruchstück zu ergänzen. Furtwangler, der zuletzt der Venus von Milo eine eingehende Untersuchung gewidmet hat, schlägt mit Berufung auf diese Zeugnisse eine sehr geistvolle Ergänzung vor, die, wenn sie sicher wäre, alle Schwierigkeiten lösen würde¹⁾. Die jetzige Plinthe sei, so meint er, nach vorn und nach rechts hin durch zwei angesetzte Stücke zu ergänzen, das Stück zu Rechten, sockelartig erhöht, hatte dem linken Fuss als Unterlage gedient und auf seiner senkrechten Fläche die Künstlerschrift getragen; an diese Stelle gehöre das verlorenen Bruchstück. Nun kenne man den Meister des Werkes: es sei [Ages]andros aus Antiochia am Maander. Die Statue, die nothwendiger Weise später sein müsse als die Grundung von Antiochia, gehöre also ans Ende des zweiten oder an den Anfang des ersten vorchristlichen Jahrhunderts, d. h. in die Jahre zwischen 150 und 50 v. Chr., der grosse Stil des Werkes aber erkläre sich aus der damals herrschenden Renaissance, welche den Bildhauern die Nachahmung der classischen Vorbilder nahe legte.

Unter allen Erklärungen, die vorgeschlagen worden sind, ist keine consequenter, keine logischer. Und doch scheitert die Annahme Furtwangler's an sehr gewichtigen Einwänden. Erstens kann man sich nur schwer vorstellen, dass der linke Fuss über die Basis vorsprang und noch dazu gerade oberhalb der Inschrift. Zweitens würde die Venus von Milo unter den Werken der Zeit von 150 bis 50 durch ihre stilistischen Eigenheiten ganz vereinzelt dastehen. Die kleinliche Maché der neuattischen Renaissancegebilde hat mit dem grossartigen Stil der Statue des Louvre nichts gemein. Endlich zeigt Voutier's Skizze, dass das angebliche Basisfragment mit der Inschrift zum Postament einer Heime gehörete, die augenscheinlich junger war als die Statue. Das zuletzt genannte Beweismittel ist genau so alt wie die Entdeckung der Statue selbst, seine Beweis-

1) Meisterwerke, S. 608.

kraft daher unanfechtbar¹⁾ Man hat also diese Inschrift eines unbekannten Kunstlers aus Antiochia am Maander bei der Streitfrage bei Seite zu lassen die endgültige Lösung des Problems steht eben vorläufig noch aus, und wir erheben nicht den Anspruch, es mit ein paar Worten lösen zu können Wir beschränken uns darauf, diejenigen Folgerungen anzudeuten, die sich aus dem Gesagten mit der grossten Wahrscheinlichkeit ziehen lassen

In welche Zeit gehört das Meisterwerk des Louvie? Prüft man die Technik der Statue, so bemerkt man Eigenthümlichkeiten in der Ausführung, wie sie bei Werken aus dem Beginn der hellenistischen Zeit mehrfach vorkommen Die Venus von Milo besteht aus zwei an einander gepassten Stücken, die aus verschiedenen Blocken gehauen sind Der rechte Arm war angestuckt, der linke Fuss und zum Theil auch der Sockel waren aus einem besonderen Stück gearbeitet Furtwangler hat nachgewiesen, dass dieses Anstuckeln den hellenistischen Bildhauern ganz gelaufig war²⁾ Beispiele dafür bietet schon die Zeit unmittelbar nach dem Tode Alexander's, wie die Nike von Samothrake beweist Wir besitzen darin, wenn auch nicht geradezu einen Beweis, so doch einen Anhaltspunkt, wonach es erlaubt ist, die Ausführung der Statue in eine dem Jahr 320 ganz nahe stehende Zeit zu setzen Auch die stilistische Vollkommenheit widerstreitet dem nicht Die Nike von Samothrake hat uns gezeigt, welche Meisterschaft noch zu Ende des vierten Jahrhunderts die mehr oder weniger unmittelbaren Schüler des Skopas an den Tag zu legen verstehen Gewiss ist die Venus von Milo grossartiger und ruhiger in der Composition, das Virtuosenhafte und ausgesucht Feine drängt sich weniger vor als bei der Nike Und doch, wenn man sie von dem Standpunkt aus betrachtet, von dem unsere Tafel XI sie darbietet, so erkennt man in der geschwungenen Linie des Oberkörpers, in der Bewegung des linken Beines ein geschmeidiges Herüber- und Hinüberwogen, das entschieden etwas gesucht ist, trotz der offensibaren Unterschiede in Stil und Auffassung findet man auch hier jene Biegung des Oberkörpers, jene Ausladung der Huft, jene ungleiche Schulterhöhe, ja sogar den Wurf in der Gewandung wieder,

1) Schon S. Reinach (*Chronique d'Orient*, Rev. arch., 1895, p. 107) hat diesen Einwand erhoben Möglich bleibt dabei immer, dass die fragliche Basis mitammt der Herme bei einer Ergänzung in später Zeit eine Rolle spielte Vgl. Ravaisson, *La Vénus de Milo*, p. 51.

2) Meisterwerke, S. 604 Vgl. Geskel Saloman, *Die Plinthe*, S. 17

lange Kämpfe gegen die unlängst in Asien angesiedelten Galater zu bestehen. Angelockt durch die Schwäche des makedonischen Königthums waren gallische Stämme um das Jahr 279 in Thessalien eingefallen, hatten Aetolien und die Phthiotis ausgeplündert und einen kühnen Vorstoss bis nach Delphi gemacht. Einer dieser Volkerschwärme war durch Thrazien gezogen und an die Ufer des Hellespontos gelangt, hatte auch diesen überschritten, um in die Dienste des Königs Nikomedes von Bithynien zu treten, der bei Pessinus und Ankyra den Eindringlingen Wohnsitze anwies. Diese Galater waren aber schlimme Gäste: ihre drei Stämme, die Trokmer, Tektosagen und Tolistoboier, behandelten Kleinasien wie ein erobertes Land, brandschatzten die Städte und plünderten das flache Land. Eine Zeit lang vermochte der syrische König Antiochos I. Soter sie im Zaum zu halten und drangte sie nach einer Schlacht, in der seine Elephanten die galatische Reiterei geworfen hatten, in die Grenzen des ihnen angewiesenen Territoriums zurück. Doch bald wurde die Lage wieder bedrohlich. Die Galater nahmen Sold von Antiochos Hierax, dem Bruder des Seleukos II., und kämpften nun bald für den, der sie bezahlte, bald auf eigene Faust, indem sie gelegentlich die Waffen auch gegen die eigenen Verbündeten kehrten: so hielten sie die ganze Halbinsel in beständiger Furcht vor ihren Raubzügen. Nur der pergamenische Staat erwies sich als stark genug, um ihnen Widerstand zu leisten: der neue Herrscher Attalos wehrte sie energisch von seinen Grenzen ab. Ein erster, dicht bei Pergamon erfochtener Sieg, auf den hin Attalos den Königstitel annahm, eröffnete eine ganze Reihe glücklicher Schlachten, die bei Aphrodision, am Kaikos und am Hellespont gegen Antiochos Hierax und seine gallischen Verbündeten gewonnen wurden¹⁾. Damit war die Gefahr der gallischen Einfälle beseitigt, und nach einer langen Regierung hinterliess Attalos im Jahre 197 seinem Nachfolger Eumenes II. ein Königreich, das sich vom Aegäischen Meer bis zum Taurus erstreckte. Von 197—159 setzte dann Eumenes II. die erfolgreiche Thatigkeit des Attalos fort, fugte seinen Staaten neue Provinzen hinzu, vergrösserte seine Hauptstadt und machte daraus nach dem Zeugnis Strabo's eine der schönsten Städte der griechischen

1) Vgl. Thraemer, Die Siege der Pergamener über die Gallier, Programmbeilage des Gymnasiums Felling, 1877. Köhler in von Sybel's Histor. Zeitschrift, XLVII, S. 1 ff. Kr. Kopp im Rhein. Museum, XXXIX, S. 220 ff.

Welt Es ist bekannt, wie nach der Regierung von Eumenes' Bruder Attalos II und nach fünf weiteren Jahren, die mit den blutigen Thorheiten Attalos' III ausgefüllt waren, Rom im Jahre 133 die reiche Herrschaft erbt, die von den Nachfolgern des Eunuken Philetaios geschaffen worden war

Wir können hier nicht in allen Einzelheiten die Geschichte der Entdeckungen erzählen, durch die man in den Besitz der pergamenischen Denkmäler gekommen ist¹⁾ Die seit dem Jahre 1869 durch den deutschen Ingenieur Karl Humann gelegentlich unternommenen und in den Jahren 1878—1880 im Zusammenhang durchgeführten Ausgrabungen haben nicht nur das Berliner Museum um eine stattliche Reihe von Marmorwerken bereichert, sie haben auch für die Kunstgeschichte ganz neues Material geliefert, indem sie die von den Attaliden auf der Burg von Pergamon zusammengedrangten Gebäude zu Tage forderten An einem vorzüglichen Beispiel wird uns hier gezeigt, wie jene grossen hellenistischen Städte aussahen, wie sie aus dem Vollen geschaffen und mit einem decorativen Geschmack und feinen Sinn für monumentale Symmetrie angelegt waren, die man in den alten griechischen Städten vergebens gesucht hatte Man findet sich heut zu Tage ganz leicht zurecht in dem Plan der königlichen Stadt, die sich auf kunstlich geschaffenen Terrassen an dem Burghügel hinaufzog und ihren kionenden Abschluss in den Bauwerken der Burghöhe fand²⁾ Der Besucher, der die von Attalos I und Eumenes II errichteten Denkmäler bewundern wollte, folgte einem Hauptweg, der ihn auf eine erste Plattform führte, welche die ganze Breite des Burgbergs einnahm, er kam hier zunächst über die von Säulenhallen umrahmte Agora, auf der u A eine Statue des Hermes mit einem Fullhorn stand, das als Wasseruhr diente, von der Nordwestecke des Marktes,

1) Die auf die Ausgrabungen bezügliche Literatur stellt Trendelenburg im Artikel Pergamon in Baumeister's Denkmälern zusammen Wir nennen hauptsächlich den Bericht von Conze, Humann, Bohn, Stiller, Lolling und Raschdorff Die Ergebnisse der Ausgrabungen zu Pergamon, Jahrb der k preuss Kunstsammlungen, I, 1880, S 127—224, ferner Conze, Humann, Bohn, ebenda, 1882 [und 1888] Die Ausgrabungen werden in einem umfassenden Werk veröffentlicht, von dem schon mehrere Theile erschienen sind Alterthümer von Pergamon, II, Das Heiligthum der Athena Polias Nikephoros, von Bohn, Berlin, 1885, IV, Die Theaterterrasse, von demselben, 1896, V, 2 Das Trajanäum, von Stiller und Raschdorff, 1895, VIII, Die Inschriften von Pergamon, von Max Fraenkel, Fabricius und Schuchhardt, Berlin, 1890—1895

2) Ueber die Topographie von Pergamon vgl Trendelenburg, a a O, ferner die gedrangte Darstellung von Thiersch in seiner Schrift Die Königsburg von Pergamon, Stuttgart, 1883, endlich Conze in den Sitzungsberichten der Berl Akademie, 1884, S 7—15

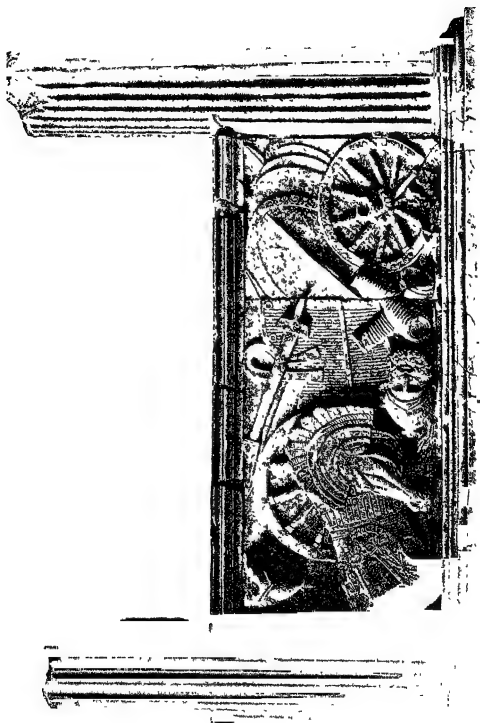


Fig. 257 b Wadenrelief von der Athemhalle zu Pergamon

wo ein kleiner Dionysostempel sich erhob, konnte er mit einem Blick die grosse Terrasse entlang schauen, auf der man zum Theater gelangte. War er dann vom Markt zu der nächst höheren Plattform aufgestiegen, so bewunderte er die gewaltige Masse des grossen Altars, der dem Zeus und der Athene geweiht und in verschwenderischer Weise mit Sculpturen geschmückt war. Folgte er dem Hauptweg noch weiter, so kam er durch das von einem hohen Thurm gedeckte Burgthor und befand sich nun auf einem 80 Meter langen Bergplateau. Auf der Westseite desselben erhob sich einst der Tempel der Athena Polias Nikephoros, das älteste Heiligthum der Stadt. Auf der kunstlichen Terrasse rings um diesen Tempel bemeckte man einen ganzen Wald von Statuen, Bildnisse von Angehörigen des Königshauses und Bronzegruppen, die das Andenken an Siege der Attaliden lebendig erhalten sollten. Auf der Nord- und Ostseite öffnete sich die schöne, regelmässige Flucht zweier grossen Säulenhallen, die im rechten Winkel an einander stiessen und zwei Geschosse über einander besaßen. Zwischen den ionischen Säulen des Obergeschosses zog sich eine Balustrade hin, die mit reichem Reliefschmuck versehen war. Trophäen aus griechischen oder galatischen Waffen¹⁾ sah man da abgebildet (Fig. 257b), eine malerische und in ihrer Art neue Decoration, das erste Beispiel jener Sieges-trophäen, die später von der römischen Kunst so häufig an den Triumphbogen angebracht wurden. Auf das Obergeschoss der Nordhalle öffneten sich allei Wahrscheinlichkeit nach die Sale einer von Eumenes gegründeten Bibliothek, die mit der zu Alexandria den Vergleich aushalten konnte. Nahe dabei, wenn nicht geradezu in denselben Räumen, hatten die Attaliden einen Theil ihrer Kunstschatze vereinigt, deren Auswahl von ihrem eigenartigen und gelauterten Geschmack Zeugniß ablegt. Die königliche Sammlung enthielt in der That sehr mannigfaltige Werke, die bekleideten Chariten des archaischen Meisters Bupalos²⁾, einen ehernen Apollo des Aegineten Onatas³⁾, das Symplegma des jüngeren Kephisodot⁴⁾. Zwei Statuen, darunter eine Athene, sind bei den Ausgrabungen

¹⁾ Vgl. Hans Droysen, *Die Balustradenreliefs Altenthümer von Pergamon*, Band II, 1885, S. 93, und Taf. XLIII—L.

²⁾ Vgl. Band I, S. 149.

³⁾ Vgl. Band I, S. 296.

⁴⁾ S. oben S. 486.

menischen Kunst sprechen dürfen. Es lösten sich in ihr natürlich verschiedene Generationen von Kunstleuten ab, und so gilt es zwischen denen der Anfangszeit und jenen späteren zu unterscheiden, die schon den Vortheil einer gewissen Tradition genossen.

Plinius erwähnt unter den berühmten Bronzebildnern auch Kunstler, die zu Pergamon gearbeitet haben. „Mehrere Kunstler bildeten die Schlachten des Attalos und Eumenes gegen die Gallier, Isigonos, Phrymachos, Stratonikos und Antigonos, der auch Bucher über seine Kunst schrieb“¹⁾ Sind diese Meister gleichzeitig? und was wissen wir über einen jeden von ihnen?²⁾ Der Name des Isigonos ist sicherlich unrichtig überliefert. Michaelis hat gezeigt, dass er durch den des Epigonos zu ersetzen ist, eines Bildhauers, den wir durch andere Schriftquellen kennen und dessen Thätigkeit in Pergamon durch mehrere Inschriften bezeugt wird. Epigonos stellt sich so recht als Künstler des dritten Jahrhunderts dar. Er behandelte nach Plinius dieselben Gegenstände, die auch das Repertoire der damaligen attischen und sikyonischen Bildhauer ausmachten, d. h. also Bildnisse von Philosophen, Schauspielern und Athleten.³⁾ Man hat in Pergamon zweimal seinen Namen an Postamenten gefunden, die Portastatuen getragen haben müssen.⁴⁾ Schon vor 263 arbeitete er für die pergamenischen Herrscher und führte für den alten Attalos, den Vater von Attalos I., ein Viergespann zur Verewigung eines olympischen Wettsieges aus. Er nahm ohne Zweifel am Hofe Attalos' I. eine bevorzugte Stellung ein, denn sein Name steht auf der Basis eines grossen Denkmals, das zu Ehren des Königs von seinem Oberfeldheirn Epigenes und von denjenigen Offizieren und Soldaten errichtet wurde, die gegen Antiochos Hierax und die galatischen Schaaren erfolgreich gekämpft hatten.⁵⁾ In der ansehnlichen Gruppe war die Hauptfigur die des Attalos. Die Analogie spricht dafür, seinen Namen auch in einer verstummelten Inschrift wieder einzusetzen, die von einem Siegesdenkmal stammt, das nach den letzten Siegen über

1) Plinius, Nat. Hist., 34, 84. *Plures artifices fecere Attali et Eumenes adversus Gallos procha, Isigonos, Phrymachus, Antigonos qui volumina condidit de sua arte*.

2) Vgl. über diese Frage Uhlrichs, Pergamentische Inschriften, Würzburg, 1883. Lowy, Inschr. griech. Bildh., S. 117. Trendelenburg, a. a. O., S. 1229. Michaelis, Jahrb. des arch. Inst., VIII, 1893, S. 131.

3) Plinius, Nat. Hist., 36, 87.

4) Frankel, Inschriften von Pergamon, Nr. 31—32. Lowy, ebenda, Nr. 157 und 157 a.

5) Frankel, a. a. O., Nr. 29. *Ἐπιγονοῦ ἑγγρα*. Vgl. Lowy, a. a. O., Nr. 1541.

Antiochos und die Galater errichtet worden war¹⁾ Danach lässt sich leicht vermuthen, welcher Art die zwei gefeiertsten Statuen des Epigonos, sein Posaunenbläser (tubicen) und „das seine tote Mutter liebkosende Kind“, gewesen sein durften²⁾ wir werden später sehen, dass gute Gründe dafür sprechen, sie mit dem grossen Weihgeschenk des Attalos in Verbindung zu bringen. Alle diese Beziehungen lassen es zweifellos erscheinen, dass Epigonos zur Gruppe der älteren pergamenischen Bildhauer gehört. Diese Gruppe bilden ausserdem folgende Künstler, deren Namen gleichfalls auf pergamenischen Inschriften vorkommen³⁾ zunächst der schon erwähnte (S. 524) Xenokrates, der ein Schüler des Lysipp war, ferner ein Thebaner Namens Myion, den man wohl mit einem von Plinius erwähnten Erzbildner identificiren darf, in Smyrna zeigte man von ihm eine Statue einer alten, betrunkenen Frau⁴⁾, endlich noch ein anderer Elbe eines berühmten Namens, Praxiteles, der vermuthlich aus Athen stammte. Die Namen dieser Künstler liest man auf Postamenten, die bei den Ausgrabungen zum Vorschein kamen und aller Wahrscheinlichkeit nach zu den Siegesdenkmalern Attalos' I. gehörten, somit durften diese Meister Zeitgenossen des Epigonos sein.

Die Lebenszeit der anderen drei von Plinius erwähnten Bildhauer bleibt zweifelhafter. Antigonos, der Künstler und Kunsthistoriker zugleich war und eine Abhandlung über Toreutik, sowie eine Biographie der berühmten Maler verfasste, kann noch zu der alten Gruppe gehören⁵⁾ Stratonikos von Kyzikos ist ganz besonders als Toreut bekannt, aber seine Zeit lässt sich mit Sicherheit nicht angeben. Den Phryomachos endlich, der aus Athen stammte, darf man zu den Bildhauern Eumenes' II. zählen⁶⁾. Eine Inschrift von Delos erwähnt ihn in der That in Gesellschaft eines Landsmannes Nikekratos, der laut einer anderen delischen Inschrift⁷⁾ für Eumenes II. an-

1) Frankel, Nr. 22. Lowy, Nr. 154 c. [Ἀπὸ τῆς ἐν Φεγγυαῖ τῇ ἐστ' Ἑλλάδι | πόντον πρὸς Ἀντιόχον μάχης | [Ἐπὶ]τόρου ἔργα]

2) Epigonos praecusat in tubicinis et matri interfectae infante miserabiliter blandiente Plinius, Nat. Hist., 34, 88.

3) Lowy, ebenda, Nr. 154, S. 321.

4) Plinius, Nat. Hist., 36, 33. Vgl. Weisshaupt, *Ἐργα ἀρχ.*, 1891, S. 151.

5) Michaelis, *Jahrbuch des arch. Inst.*, VIII, 1893, S. 131.

6) Ulrichs, *Pergamen. Inschriften*, S. 23.

7) Νικήκρατος Φρυγιάχης Ἀθηναῖος ἐπόησαν. Lowy, Nr. 118. Nikekratos allein kommt auf einer anderen delischen Inschrift vor. Lowy, Nr. 147. Vgl. Homolle, *Monuments grecs*, Nr. 8, 1879, p. 44.

beitete. Es ist derselbe Phryomachos, der für das Nikephorion zu Pergamon eine berühmte, im Jahre 156 vom bithynischen Könige Ptolemaios II. entführte Asklepiosstatue schuf, ausserdem wissen wir von ihm, dass er Bildhauer und Maler in einer Person war¹⁾. Wir haben es also allem Anschein nach mit zwei Gruppen von Kunstleuten zu thun, von denen die einen unter Attalos I. am Werk waren, während die anderen unter Eumenes die Thätigkeit ihrer Vorgänger fortsetzten. Zunächst wenden wir uns denjenigen Denkmälern zu, welche mit den Namen der älteren Gruppe bezeichnet sind.

In dem Tempelbezirk der Athena Polias Nikephoros ist man bei den Ausgrabungen auf eine Reihe von Postamenten gestossen, die aus einem verdeckten, massiven Kern und aus Stand- und Deckplatten von blaugrauem Marmor bestehen²⁾. Die horizontalen Deckplatten zeigen noch ausgetiefte Standspuren für Bronzestatuen und daneben die schon erwähnten Künstlerinschriften. Die Inschriften auf den Standplatten aber zählten die Siege des Attalos auf, wir haben es also mit Trümmern des grossen Siegesdenkmals zu thun³⁾. Sind auch die zahlreichen Erzstatuen, die einst auf diesen Postamenten standen, jetzt sämtlich verschwunden, so können wir doch nach zwei auf uns gekommenen Repliken sehr genau ermessen, in welchem Stil die verlorenen Originale gehalten waren. Die neuesten Forschungen haben nämlich das Urtheil Raoul-Rochette's bestätigt, der schon im Jahre 1830 mit den pergamenischen Sculpturen zwei in Rom befindliche Werke in Zusammenhang brachte, den sogenannten „Sterbenden Fechter“ des Capitols, und eine Gruppe, die damals zur Sammlung Ludovisi gehörte und lange für Arria und Patus galt⁴⁾.

1) Plinius (34, 146) setzt ihn in die Zeit um die 121. Olympiade, ein Irrthum, den Brunn (Griech. Künstler, I, 443) bekämpft hat. Es scheint mir nicht erwiesen, dass es, abgesehen von dem Phryomachos vom Erechtheionfries (s. oben S. 101 f.), noch einen zweiten Bildhauer dieses Namens gegeben hat. Phryomachos von Pergamon kann auch der Urheber eines Priapos (Anthol. gr., II, 120, 9) und eines von Alkibiades geknickten Viergespanns sein, das Plinius (34, 80) erwähnt. Bemerkenswerth ist, dass auch Nikeratos den Alkibiades dargestellt hatte (Plinius, ebenda).

2) Alterthümer von Pergamon, II, S. 84, Lowy, Inschr. griech. Bildh., S. 114, Trendelenburg, a. a. O., S. 123 f.

3) Vgl. Fränkel, Das grosse Siegesdenkmal Attalos' des ersten, Philologus, 1895, LIV, S. 1. Fränkel ist der Ansicht, dass dies Denkmal sämtliche über Antiochos und die Galater davongetragenen Siege verherrlichen sollte. Somit sei es etwas später als diese Kriege, d. h. also ins Jahr 228 anzusetzen. Folgende Inschrift dürfte als die gemeinsame Widmung für sämtliche Statuen betrachtet werden: *Βασιλεὺς Ἀτταλὸς τῶν κατὰ πόλεμον ἡρώων χαριστήρια Ἀθηνῶν*. Pergamen. Inschriften, Nr. 21. Lowy, Inschr. griech. Bildh., 154 a.

4) Die Geschichte der auf diese beiden Denkmäler bezüglichen Deutungsversuche bietet S. Reinach, Rev. arch., XII, 1888, p. 280 s.

da sein Posaunenbläser einen Bestandtheil desselben bildete, so liegt es sehr nahe, ein anderes Werk von ihm, das Plinius in gleichem Maasse ruhmte, ebenfalls damit in Verbindung zu bringen. Ich meine „das seine sterbende Mutter hebkosende Kind“¹⁾ Man wird weiterhin diesen Gegenstand in einer neuen Reihe von pergamenischen Sculpturen wiederkehren sehen, aber mehr als eine Umgestaltung, denn als eine originale Schöpfung²⁾ Nach einer sehr ansprechenden Vermuthung handelt es sich dabei um eine gallische Mutter, auch diese Gruppe hatte dann auf einem jener Postamente auf der Burg von Pergamon gestanden. Vielleicht hatte Epigonos die erste Anregung dazu einem Gemälde des thebanischen Malers Aristides entnommen, auf dem man ein bei der Ersturmung einer Stadt zu Tode verwundetes Weib sah, sowie ein Kind, das nach der Brust dieser seiner sterbenden Mutter verlangt*) Ein gallisches Weib zu



Fig 259 Gallier und Gallierin Marmorgruppe
(Rom, Museo Boncompagni)

1) Plinius, Nat Hist., 34, 87

2) Es handelt sich um das von Attalos nach Athen gestiftete Weibgeschenk. In einem sehr interessanten Aufsatz (Jahrb. des arch. Inst., VIII, 1893, S. 119) hat Michaelis die Vermuthung ausgesprochen, dass Epigonos auch der Urheber der athenischen Statuen sei, und dass der tragische Vorwurf dort zum ersten Male auftrete. Wir haben uns lieber der von S. Reinach (Revue des Études grecques, VI, 1894, p. 37—44) entwickelten Ansicht angeschlossen.

*) [Plinius, Nat Hist., 35, 98]

Heldin dieser ruhrenden Scene zu machen, lag offenbar einem Meister wie Epigonos sehr nahe, springt doch die Verwandtschaft zwischen einem solchen Gegenstand und zwischen dem der Gruppe aus Villa Ludovisi in die Augen

Thut es noth, die Neuheit dieser Motive noch besonders zu betonen? Niemals hatte bisher die Plastik so unmittelbar das Pathetische und Dramatische in ihren Bereich gezogen, niemals so heftig erregte Scenen dargestellt, die auf die Nerven ebenso stark wie auf die Seele wirken, niemals hatte sie mit einem solchen Aufwand von realistischen Einzelheiten und blutenden Wunden Vorgänge wiedergegeben, die an und für sich ihre Wirkung nicht verfehlen, als da sind Barbaren, die sich gegenseitig umbringen, sterbende Krieger, Kinder, die ihrer Mutter Leichnam hebkosen, und was dergleichen mehr. Aber wenn so die pergamenischen Künstler uns als Meister dramatischer Gestaltung erscheinen, so besitzen sie doch auch noch andere, echtere Vorzüge. Mit ihnen halt das, was man die ethnographische Treue nennen kann, seinen Einzug in die griechische Kunst. Die griechisch-romische Plastik entlehnte ihnen den von jetzt an feststehenden Typus für die Barbaren des Nordens, für jene Gallier oder Germanen, deren Muth und Kuhnheit die Römer ihrerseits kennen lernen sollten.¹⁾

Die pergamenischen Künstler haben auf dieses Thema der galatischen Niederlagen mehr als einmal wieder zurückgegriffen. Ein Maler hatte ihm ein berühmtes Gemälde gewidmet, das man unter den Kunstwerken der Burg erblickte, eine Terracotta aus Myrina, die einen Elephanten darstellt, der einen Galater zu Boden tritt, giebt vielleicht eine plastische Gruppe wieder, die demselben Darstellungskreis angehört.²⁾ Wir werden denselben Barbarentypen auch bei einem anderen Weihgeschenk wieder begegnen, das gleichfalls das Werk der Bildhauer des älteren Attalos ist. Im Jahre 201 besuchte nämlich der Besieger der Galater Athen. Man empfing ihn dort mit ausgesuchten Ehren. Offenbar in Erinnerung an diese Reise stiftete der König auf die Akropolis von Athen ein monumentales Weihgeschenk, das gleich jenen anderen in Pergamon eine grosse Anzahl von Figuren umfasste, die in vier Gruppen zerfielen.

1) Vgl. den Aufsatz von S. Reinach über *Les Gaulois dans l'art antique*, *Rev. arch.*, 1888, II, p. 273, 1889, I, p. 10, 317.

2) Potther et S. Reinach, *La necropole de Myrina*, p. 318, pl. X.

man sah da eine Gigantomachie, feiner den Kampf der Athener mit den Amazonen, die marathonische Schlacht und endlich die Vernichtung der Galater in Mysien. Nach Pausanias stand das Weihgeschenk an der südlichen Mauer der Akropolis¹⁾. Die Statuen waren nur zwei Ellen, also ungefähr einen Meter hoch, sie standen der Mauer so nahe, dass an einem sturmischen Tag die Gewalt des Windes eine davon in das Dionysostheater hinabwehen konnte²⁾, es waren also wohl Bronzen von sehr dünnem Guss. Man darf annehmen, dass auch diese Figuren, gleich den Gruppen in Pergamon, auf einzelnen Postamenten sich erhoben, die ihrerseits wieder von einem gemeinsamen Unterbau getragen wurden. Eine grosse, fünf Meter breite Aufmauerung aus Kalkstein, die noch an der Südmauer der Akropolis zu sehen ist, gehört vielleicht zu diesem in verschiedenen Absätzen aufsteigenden Unterbau, auf dem sich die Gruppen über einander aufbauten³⁾.

Das Neapler Museum, der Vatican, der Dogenpalast zu Venedig, der Louvre und das Museum von Aix besitzen mehrere Statuen unter Lebensgrösse, die stilistisch eng mit einander verwandt sind und deren Material, jener Marmor mit glattpolirter Oberfläche, aus dem auch der „Sterbende Fechter“ besteht, ebenfalls die gemeinsame Herkunft verräth. Mit einzigem Scharfsinn hat zuerst Brunn diese zerstreuten Marmorbildnisse zusammengestellt und erkannt, dass sie die Copien von zehn, zum attalischen Weihgeschenk gehörigen Bronzeoriginalen sind⁴⁾. In Bezug auf die Darstellung stimmen sie genau zu der kurzen Beschreibung bei Pausanias: es macht keinerlei Schwierigkeit, sie den vier von ihm namhaft gemachten Gruppen zuzuweisen. Zur Gigantomachie gehört der

1) Pausanias, I, 25, 2.

2) Plutarch, Anton, 60.

3) Michaelis, Athen Mittheil., II, S. 5 ff. Es ist heut zu Tage zwecklos, die Annahme zu erörtern, wonach das attische Weihgeschenk in Athen aus einer Reihe von Reliefs bestanden haben sollte. Diese Vermuthung, die besonders Visconti und Schubart verfochten, hat Michaelis a. a. O. kritisch beleuchtet.

4) Brunn, Annali, 1870, p. 292 ff. Die Literatur findet man bei Friedrichs-Walters, Gipsabgüsse, Nr. 1411. S. Reinach, Rev. arch., 1888, 1889. Ueber die Geschichte der sieben im Jahre 1514 in Rom gefundenen Statuen handelt Michaelis, Jahrb. des arch. Inst., 1893, S. 119. Diese Statuen werden zuerst im Jahre 1514 in einem Brief des Filippo Strozzi erwähnt, im Jahre 1515 hat sie Claude Bellèvre aus Lyon beschrieben. Wegen der Abbildungen vgl. Monumenti inediti, IX, Tav. 19, 21, Basmerstein, S. 1242 ff., Overbeck, Griech. Plastik, II⁴, Fig. 189, wo sämtliche zehn Statuen vereinigt sind.

Riese in Neapel, der leblos am Boden ausgestreckt liegt und die Haut eines Thieres um seinen linken Arm geschlungen hat, während



Fig. 260 Gigant vom attischen Weihgeschenk (Neapler Museum)

die Rechte noch in den halbgeschlossenen Fingern den Schweitgriff halt (Fig 260) Von der Amazonsenschlacht kennen wir nur

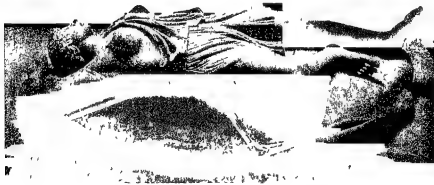


Fig. 261 Amazone vom attischen Weihgeschenk (Neapler Museum)

noch eine Figur, eine todte Amazone, die aus der Sammlung Farnese ins Neapler Museum gekommen ist (Fig 261) Dieses Marmorbild

hat ein neues Interesse gewonnen, seit Michaelis in einem Baselei Skizzenbuch eine um 1540 hergestellte Zeichnung gefunden hat, die uns die Amazone vor der sehr entstellenden Ergänzung zeigt¹⁾ Wir sehen auf der Zeichnung genau dieselbe Figur, aber mit einem Kind daneben, das auf dem Boden neben der zerbrochenen Lanze liegt und nach dem Busen der todtten Kriegerin langt Da die Neapler Statue deutliche Spuren von Ueberarbeitung an sich trägt, so liess sich nun leicht der Schluss ziehen, dass der mit der Ergänzung beauftragte Bildhauer die verstummelte Figur des Kindes einfach weggemeisselt hat Die Athener Amazone war demnach eine Nachahmung der „Sterbenden Mutter“ des Epigonos, der Künstler „hatte die Absicht gehabt, eine seiner Amazonen einem der gallischen Weiber ähnlich zu machen, indem er sich ein ruhrendes und langst populares, von seinem Vorgänger erfundenes Motiv zu Nutze machte“²⁾

Zur marathonschen Schlacht gehören, wie man unschwer erkennt, drei der auf uns gekommenen Figuren Zunächst ein sterbender oder todter Perser des Neapler Museums, in asiatischem Costum liegt er regungslos zwischen seinem Schild und seinem Sabel mit gekrummter Klinge (Fig 262) Feiner im Vatican ein nackter Krieger mit persischer Mutze, der auf sein linkes Knie gesunken ist und so den Lanzenstoss eines Atheners zu pariren sucht³⁾ Endlich besitzt das Museum in Aix die Statue eines persischen Kriegers, der gleichfalls das linke Knie auf den Boden stützt und sich mit seinem Schilde zu decken sucht⁴⁾

1) Michaelis, Jahrbuch des arch Inst, 1893, S 122, Fig 2 [s dagegen Petersen, Rom Mitth, 1893, S 251 ff]

2) Diese sehr ansprechende Vermuthung, wodurch S Reinach die von Michaelis aufgestellten Folgerungen etwas modifizierte, findet man in der Revue des Études grecques, 1894, p 43, entwickelt Zu derselben Gruppe gehörte auch eine knieende Amazone, die jetzt verloren ist, wie be fand sich einst in der Sammlung des Giv. Paluzzi Albertoni, eine Zeichnung davon giebt das Kupferwerk Cavalieri's, III, 43, vgl Jahrbuch, 1893, S 126, Fig 5 Mayer (Jahrbuch des arch Inst, II, 1887, S 77—85, Taf VII) hat vorgeschlagen, auch noch eine Gruppe aus dem Casino der Villa Borghese, die eine Amazone zu Pferd im Kampf gegen zwei gefallene Krieger zeigt, mit dem attischen Weihgeschenk in Verbindung zu bringen Allein diese Vermuthung stützt sich auf keinerlei sichere Beweismittel Eine kleine Bronze des Britischen Museums (Jahrbuch, I, 1886, S 86) ist zweifellos einer Figur des Weihgeschenks nachgebildet

3) Mon ined, IX, Taf 21, 6 Helbig, Führer, I, Nr 384 S Reinach (Rev arch, XIII, 1889, p 14, note 3) erkennt darin, ohne dass dies sonderlich wahrscheinlich wäre, einen mit den Amazonen verbundenen Krieger

4) O Beaudouf, Athen Mittheil, I, 1876, S 167, Taf VII Der Cardinal de Polignac er warb sie in Rom, während er dort Gesandter war (1725—1732) und liess sie durch den französischen Bildhauer Adam restauriren, in dessen Besitz sie sodann verblieb

Die vier Gallierstatuen, die man heute kennt, versetzen uns wieder in jenen Bilderzyklus, der den pergamenischen Bildhauern so ganz gelaufig war¹⁾ Drei davon besitzt das Museum in Venedig es ist das zunächst ein bartiger Gallier, mit einem Gewand, das an eine griechische Exomis erinnert, mit dem einen Knie berührt er den Boden, in der Rechten halt er aber noch das Schwert, zur Abwehr bereit Sodann ein junger, bartloser Krieger, dessen



Fig. 262 Peiser vom attalischen Wehrgeschenk (Neapler Museum)

Baibaiennatur sehr deutlich angegeben ist, er stürzt hintenüber mit Bewegungen, die mehr gewagt als glücklich sind Der dritte endlich liegt todt ausgestreckt mit einem Gurtel um die Lenden und mit dem linken Arm noch in den Handhaben des Schildes Ein Gallier des Neapler Museums im Helm und mit einer Wunde in der Seite, der sich muhsam auf den einen Arm stützt, ist augenscheinlich eine freie Wiederholung des von Epigonos in seinem Posaunenblaser be-

1) Mon. med., IX, Taf. 18—19 In dem S. 550 Anm. 4 citirten Aufsatz schlägt Beaudouin vor, zwei Statuen der Sammlung Torlonia in Rom, von denen die eine bei Clarac, Mus. de Sculpt., t. V, pl. 854 C, Nr. 2211 c, abgebildet ist, während die andere den Namen des Copisten Philomenos trägt (Lowy, Inschr. griech. Bildh., Nr. 381), mit dieser Galliergruppe zu vereinigen Vgl. S. Reinach, Rev. arch., 1889, p. 14, der zu derselben Gruppe eine Statue im Giardino Torrigiani zu Florenz rechnen mochte Noch zwei kleinere Bronzen des Britischen Museums gehören in diesen Zusammenhang die eine ist die Replik einer uns bekannten Figur, die andere geht wahrscheinlich auf eine uns verlorene zurück Vgl. Wolters, Jahrbuch, I, 1886, S. 85

handelten Themas¹⁾ Eine der besten Figuren dieser Reihe befindet sich im Louvre (Fig 263)²⁾ Dieser junge Gallier mit dem wilden Antlitz, der trotz der beiden Wunden, aus denen das Blut rieselt, noch immer etwas Fröhlicherliches hat, ist von kraftvoller Aus-



Fig 263 Verwundeter Gallier, Marmorstatue (Louvre)

führung und schon in seiner Bewegung. Man findet bei ihm zum Theil dieselben stilistischen Vorzüge, die bei der Gallieigruppe aus Villa Ludovisi so erfreulich auffallen.

1) Mon. med., IX, Taf. 20, 4. Es ist nicht sicher, ob der Kopf zugehörig ist. Wolters, Jahrbuch, I, 1886, S. 85. Vgl. über diese Figur W. Malmberg, ebenda, S. 213.

2) S. Reinach, Bull. de corresp. hellén., XIII, 1889, p. 123, pl. I. Trotz der Einwände dieses Gelehrten scheint uns der Ergänzer der Statue das Richtige getroffen zu haben, indem er dem Gallier in seine rechte Hand ein Schwert gab und an seinem linken Arm die Harnhaube eines Schildes anbrachte.

Und doch leinen wir im Ganzen genommen durch die Copien des athenischen Weihgeschenks Werke kennen, die erheblich geringer sind als die uns bekannten Repliken des grossen Siegesdenkmals in Pergamon. Der Stil ist trockener, magerer. In den Stellungen kommen offenbar Wiederholungen vor, wovon man sich leicht überzeugen kann, wenn man z. B. Fig. 260 und 261 mit einander vergleicht. Einige Bewegungsmotive sind im höchsten Grade gesucht. So viel ist sicher, die von Attalos nach Athen gestifteten Statuen waren nicht, wie man gelegentlich angenommen hat, verkleinerte Copien nach den Gruppen des Siegesdenkmals, sondern Originalwerke, die allerdings die eine oder andere Reminiscenz an jenes Denkmal enthielten, so z. B. in der Gestalt der sterbenden Amazone. Es fragt sich nun, welchem Künstler man sie zuschreiben soll. Die Zeit der Widmung, die zweifellos erst nach dem Jahre 200 geschah, verbietet es, an Epigonos zu denken, dessen Thätigkeit sich so weit hinab nicht kann erstreckt haben. Man hat also das Werk jungerer Bildhauer von geringerer Begabung darin zu erblicken.

An der schon angeführten Stelle (o. S. 541) erwähnt Plinius ausdrücklich neben den Siegesdenkmalern des Attalos auch solche, die für Eumenes hergestellt wurden. Denkt er dabei an Eumenes II, und fügten also die pergamenischen Künstler des zweiten Jahrhunderts neue Werke zu dem sogenannten „galatischen Bildercyklus“ hinzu? Man wird dies annehmen dürfen. Eine grosse, auf Delos gefundene Basis trägt eine metrische Widmung, worin auf einen von Philetaios, dem Bruder Eumenes' II, über die Galater im Jahre 189 davongetragenen Sieg angespielt wird¹⁾. Diese Basis trug zweifellos Statuen von Nikeratos' Hand (*Νικηράτων ἔκδορα ἔργα*), welche eine unbekannte Persönlichkeit Namens Sosikrates gestiftet hatte. Nun haben die im Jahre 1882 durch S. Reinach auf Delos vorgenommenen Ausgrabungen eine Marmorstatue zu Tage gefordert, die vielleicht in diesen Zusammenhang gehört (Fig. 264). Sie ist leider unvollständig, indem ihr Obertheil, der aus einem besonderen Block gehauen war, nicht aufgefunden werden konnte²⁾. Dargestellt ist ein ins rechte Knie gesunkener Krieger, dessen Haltung entschieden an die des Galliers im Louvre (Fig. 263) erinnert. Neben ihm steht

1) Homolle, *Mon. grecs*, 1879, p. 44. Lowy, *Inscrip. griech. Bildh.*, Nr. 147.

2) S. Reinach, *Bull. de corresp. hellén.*, 1884, p. 179, und 1889, p. 112, pl. II. Die Statue steht jetzt im Athener Centralmuseum. Kavvadias, *Catalog*, Nr. 247.

ein Helm an der Erde, dessen Form man unter den Waffen nachweisen kann, die an der pergamenischen Athenchalle ausgemeißelt waren (vgl. o. Fig. 257b). Haben wir es also vielleicht mit einem Galater zu thun, der sich gegen einen griechischen Reiter vertheidigt? und gehört wohl diese Figur zu der von Nikeratos ausgeführten



Fig. 264. Kampfender Krieger aus Delos (Athen, Centralmuseum.)

Gruppe? Wolters hat diese Vermuthung durch überzeugende Argumente zu stützen gewusst¹⁾, und so sind wir geneigt, in der Statue von Delos ein pergamenisches Werk aus der Zeit von Eumenes II. zu erblicken. Ist das richtig, so würden die stilistischen Vorzüge dieses Werkes, die markige, kraftige Wiedergabe der Musculatur den Beweis dafür erbringen, dass die Bildhauer der jungen Schule durchaus auf

1) Wolters, *Athen Mittheil.*, 1890, S. 188 ff. Er weist dabei den Vorschlag S. Reinach's zurück, der die Statue von Delos mit einer anderen Basis verbunden will, auf der Agasias, der Sohn des Menophilos, sich als Künstler nennt.

der Höhe ihrer Vorgänger standen. Dass dem so war, wird durch ein Werk der monumentalen Plastik, dem wir uns nun zuwenden, noch entschiedener bewiesen.

§ 2 DIE SCULPTUREN DES GROSSEN ALTARS IN PERGAMON

„Zu Pergamon ist ein grosser, marmorener Altar, 40 Fuss hoch und mit sehr grossen Sculpturen, er enthält eine Gigantomachie“¹⁾ Diese Stelle in einer schlechten Notizensammlung des dritten Jahrhunderts ist der einzige antike Text, wo eines der gewaltigsten Bauwerke, das die Ausgrabungen Humann's zu Tage förderten, Erwähnung findet. Der Altar des Zeus und der Athene Nikephoros erhob sich auf der oberen Terrasse der Agora²⁾ Er umfasste zunächst einen gewaltigen Unterbau von nicht ganz quadatischen Form, indem die Nord- und Südseite etwas länger war als die beiden anderen (37,70 m auf 34,60 m) (Fig. 265). Ueber mehreren Stufen folgte zunächst ein glatter Sockel, darauf ein 2,30 m hoher Fries, endlich ein ionisches Kranzgesimse, das in starker Ausladung über den Fries vorsprang. Von Westen her schnitt eine mächtige Freitreppe in den Kern des Bauwerks ein und führte auf 24 Stufen zur Plattform, der Fries zog sich nach ganz neuer Anordnungsweise auch an den Treppenwangen hin, so dass die Treppenstufen in ihn einschnitten, er nahm hier stufenweise an Höhe ab, bis er sich, wie Fig. 266 zeigt, gegen die obersten Stufen hin todthief. Nach Bohn's Reconstruction war die Plattform rings, mit Ausnahme der Westseite, von ionischen Säulenhallen umzogen, innerhalb dieser Hallen erhob sich eine massive Mauer, deren gegen den Altar gewandte Innenseite mit einem kleineren, nur 1,57 m hohen Fries in viel flacherem Relief geschmückt war. Inmitten der Plattform erhob sich endlich der eigentliche Altar, für den dieser monumentale Unterbau errichtet worden war²⁾. Die Zeit der Erbauung scheint sich ziemlich sicher

1) „Pergamo ara marmorea magna, alta pedes quadraginta, cum maximus sculptura, continet autem gigantomachiam“ Ampelius, Liber memorialis, miracula mundi, XIV. Die Zeilen, in denen Pausanias (V, 13, 8) den Altar des Zeus in Olympia mit dem in Pergamon vergleicht, beziehen sich nur auf den eigentlichen Altar, der sich auf der Plattform des Baues befand.

2) [Wahrscheinlicher ist, dass die Altarterrasse einen eigenen Bezirk bildete. Vgl. Beschreibung der Sculpturen aus Pergamon, I, 1895, S. 4.]

2) Das Architektonische der Anlage hat Richard Bohn im Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen, I, 1880, S. 156 ff., behandelt. Die dort auf Taf. II gegebene Reconstruction muss aber

ermitteln zu lassen. Ein Bruchstück der grossen Weihinschrift, das bei den Ausgrabungen zum Vorschein kam, steht dem nicht im Wege, in Eumenes II. den Erbauer des Denkmals zu erblicken¹⁾, aus dem Schriftcharakter der Inschriften, die auf den Hohlkehlen ober- und unterhalb des Frieses standen, hatte Conze schon gleich Anfangs denselben Schluss gezogen²⁾. Der Altar des Zeus und der Athene ist also während der Regierung Eumenes' II., das heisst zwischen 197 und 159, begonnen und vollendet worden, in einem Zeitpunkt, wo die Macht der mit Rom verbündeten Attaliden für eine lange Zukunft hinaus gesichert schien.

Wir wenden uns zunächst den Sculpturen des Unterbaus zu. Ein 2,30 m hoher Fries, der sich ohne Unterbrechung in einer Länge von mehr als 120 m hinzog, bot den Bildhauern einen weiten Tummelplatz, um den Kampf der Gotter und Giganten in allen Einzelheiten zu schildern. Der Fries bestand aus Platten von krystallinischem, leicht blaulichem Marmor, deren Breite zwischen 0,60 m und 1,20 m

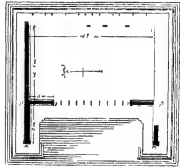


Fig. 265. Ergänzter Grundriss des grossen pergamenischen Altars.

in einigen Punkten corrigirt werden. Die Breite der Treppe war grosser und liess auf der Westseite nur rechts und links ein pfeilerförmiges Stück des Unterbaus übrig. Vgl. Fabricius-Frendelenburg in Baumeister's Denkmälern, bei dem Artikel Pergamon, S. 1216, sowie die neue Reconstruction Bohn's in der Beschreibung der Sculpturen aus Pergamon, Berlin 1895, S. 1. Der Architekt Pontremoli, Stipendiat der Académie de France à Rome, bereitet eine neue Ergänzung des pergamenischen Altars vor. Nach den Angaben, die er mir darüber machte, wird sie sich in folgenden Punkten von der Bohn's unterscheiden: 1) Die Halle auf der Ostseite fällt weg, nach Pontremoli bestanden nur im Süden und Norden solche Hallen, nach Osten aber war die Plattform nicht geschlossen, der Altar nach dieser Seite hin nicht verdeckt. 2) Die kleine Telephosfries war nicht an der Rückwand der Säulenhallen angebracht, sondern rings um den Altar aufgestellt, um zwischen dem eigentlichen Altar und der Menschenmenge, die sich unter den Hallen drängte, als Schranke zu dienen. Der Schmuck dieser Schranke war „nach innen gewandt und liess den eigentlichen Altar an der allgemeinen Decoration theilnehmen.“ [Diese kurzen Angaben genügen kaum, um sich von Pontremoli's Reconstruction eine Vorstellung zu bilden. Jedenfalls scheint sie — abgesehen von ihrer sonstigen Unwahrscheinlichkeit — mit den Ermittlungen und Berechnungen Robert's (Jahrbuch, III, 1888, S. 98 ff.) kaum vereinbar zu sein.]

1) Βασιλεὺς Εὐμένης βασιλεὺς Ἀττικῶν καὶ βασιλεὺς Ἀπολλωνίδης ἐπὶ τοῖς γεννημένοις, ἀγαθόις καὶ καὶ Ἀθηναῖς Νικηφόροι. Frankel, Inschriften von Pergamon, S. 54, Nr. 69.

2) A. Conze, Ueber die Zeit der Erbauung des grossen Altars zu Pergamon (Monatsber. der Berl. Akad., 1881, S. 869 ff.). Nach Conze ist der Altar möglicherweise bei Gelegenheit der Einführung der Nikephoria durch Eumenes II. errichtet worden. Vgl. ein zu Delphi gefundenes Decret der Aetolai. Bull. de corresp. hellén., VI, 1881, p. 372. [Nach Frankel a. a. O., etwa in der Friedenszeit zwischen 183 und 174.]

schwankt. Nicht alle diese Platten konnten wiedergefunden werden, immerhin bilden die im Berliner Museum vereinigten Buchstücke ein Ganzes von mehr als 80 Metri Länge. Wenn man die Rotunde und den assynischen Saal betritt, wo diese Buchstücke aufgestellt

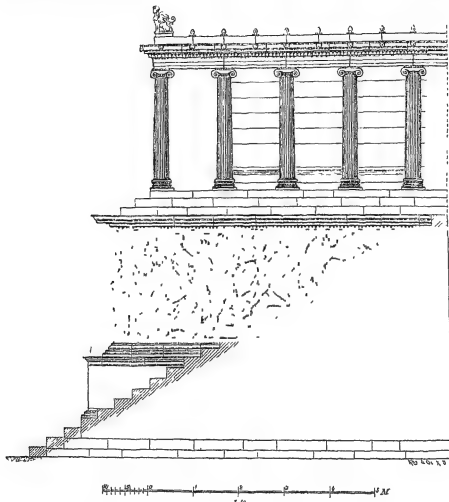


Fig. 266 Linke Treppenwange des grossen Altars zu Pergamon

sind, so hat man sofort den Eindruck eines ungeheuren Werkes, das allein schon durch seine Dimensionen auf Beachtung Anspruch hat.

Wenn irgend ein Thema den Kunstlern des zweiten Jahrhunderts abgegriffen erscheinen konnte, so war es gewiss das der Gigantomachie. Seit ein archaischer Meister des sechsten Jahrhunderts diese Kämpfe im Giebel des megarischen Schatzhauses zu Olympia *) dargestellt

*) [Vgl. Band I, S. 2501.]

hatte, waren Generationen von Künstlern immer und immer wieder darauf zurückgekommen. Und doch finden wir denselben Gegenstand zu Pergamon in einer und verjüngter Gestaltung. Der Rahmen, nach dem die Bildhauer des Eumenes sich richten mussten, war ein ganz anderer als bei den alten monumentalen Decorationen. Hier war der Raum nicht durch die Schrägen eines Giebels beschränkt oder in einzelne Metopenfelder aus einander gerissen, er bildete vielmehr ein einziges langes Band, wo es galt, eine Masse von Figuren vorzuführen, denselben Vorgang von allen Seiten zu beleuchten, alle Wechselfälle eines wuthenden Handgemenges im Einzelnen darzustellen und wie in einem ungeheuren Gemälde den Vorgang zu schildern, den Hesiod in herrlichen Versen besungen hat:

Weit krachte das nahrungspiossende Erdreich
 Brennend empor, und in Gluth rings knatterte mächtige Waldung
 Auf nun brauste die Erd' und der Strom des Okeanos ringsum,
 Auch das veredete Meer, und die eidgebohren Titanen
 Aengstete heisses Gedunst, denn es flammte in die heiligen Luft
 Endlos, dass auch die Augen der Starkeren selber geblendet
 Strahlten dem schimmernden Glanze des Donnerstahls und des Blitzes
 Fürchterlich drang bis zum Chaos die Schwul' ein. Gleich war der Anblick
 Jetzt den Augen zu schaun und der Hall zu vernehmen den Ohren,
 Wie wenn gegen die Erd' hochher der gewölbte Himmel
 Nahete, denn so mochte der lauteste Schall sich erheben,
 Wo die Zeimalme zugleich und der oben Zermalmende krachte
 Also scholl das Getos, da zum Kampf anannten die Gotter
 Wild auch tobten die Wind' und wirbelten Staub und Zerrüttung
 Zwischen die streitenden Macht', und es stieg graunvolles Getos' auf¹⁾

Das war etwa die Vorstellung, von der die Bildhauer sich allem Anschein nach leiten liessen. Allenthalben Kampf, hitziger, verbissener Kampf. Alle grossen Gotter, ja auch die Gottheiten zweiten Ranges, nehmen an dem Ringen Theil²⁾. Bei der Anordnung ihrer Gegner haben die Bildhauer des Frieses, um Abwechslung zu erzielen, die überraschendsten Zusammenstellungen sich ausgedacht. Diese Söhne der Erde haben zum Theil nach der alten, den frühen griechischen Meistern gelaufenen Tradition die menschliche Gestalt beibehalten und

1) Hesiod, Theogonie, v. 686 ff. [der Uebersetzung von J. H. Voss]

2) Man hat auf dem Gesims des Frieses die Namen mehrerer Gotter und Giganten eingemeisselt gefunden, vgl. Frankel, Inschriften von Pergamon, Nr. 86—128. Die Giganten heissen: Alлектos, Eurybios, Mimas, Molordos, Otramos, Olyktor, Udaos, Palamneus, Peloreus, Sthenaros, Styphelos, Phryngaeus, Chaulodreus, Chthonophytos u. s. w.

kämpfen mit Schwert und Schild, wie die Titanen Hesiod's. Andere sind geflügelt, doch ohne dass der Adel menschlicher Form in irgend etwas beeinträchtigt wäre. Einer der Giganten dagegen hat den Kopf eines Löwen, ein anderer einen Stiernacken und thierisch geformte Ohren. Vor Allem fällt der ganz neue Typus geflügelter Giganten auf, deren mit Schuppen bedeckte Schenkel in Schlangenköpfe endigen, die sich gegen die Götter aufbauen und sozusagen am Kampfe theilnehmen. Die Zusammenstellung hat entschieden etwas Widersinniges, da sie zwei verschiedenartige Organismen zusammenschweisst, sie wird sich auch schwerlich anders als aus der Vorstellung einer Metamorphose erklären lassen, auf alle Fälle haben die Meister des Altarfrieses vom Standpunkt der Plastik aus in der glücklichsten Weise das Motiv sich nutzbar gemacht¹⁾ Die Künstler liessen, wie man sieht, ihrer Phantasie die Zügel schiessen, um der Vorstellung brutaler Naturkräfte in ihrer Entfesselung Ausdruck zu leihen. Sie fanden dabei Gelegenheit, zwischen der Schönheit der Göttergestalten und diesen fremdartigen, ungeheuerlichen Formen merkwürdige Gegensätze herauszubilden. Die göttlichen Streiter heben sich von einem unruhigen Hintergrund voneinander verschlungener Leiber, grosser, die Luft schlagender Flügel, ringelnder und ihre zischelnden Häupter hin und her reckender Schlangen ab. So umzieht die Composition den ganzen Altarbau, überall gleich kraftvoll, gleich leidenschaftlich und überstreichend phantastisch.

Der Grundgedanke des Ganzen ist völlig klar, nur bleibt wegen der Lucken der Reihenfolge der verschiedenen Episoden zum Theil Sache der Vermuthung, doch scheint die von Puchstein vorgeschlagene Zusammensetzung, der wir uns im Folgenden anschliessen, allen billigen

1) Ueber diesen Typus der schlangenförmigen Giganten sind die feinen Bemerkungen Brunn's zu vergleichen Pergam Gigantomachie, S. 249, im Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen, V, 1884. Vgl. auch Mayer, Die Giganten und Titanen in der antiken Sage und Kunst. Es ist noch unentschieden, welchen Antheil die Meister des Frieses an der Erfindung dieses Typus haben. Früher glaubte man, er komme zum ersten Mal am Fries von Priene vor (s. oben S. 420f.), doch dies Werk ist jünger als die pergamenische Gigantomachie. Helbig (Führer, I, Nr. 213) glaubt, dass der vatikanische Sarkophag, auf dem ebenso gestaltete Giganten vorkommen, von einem hellenistischen Gemälde abhängig ist. Ich glaube gern, dass die Malerei die ersten Vorbilder dafür geliefert hat. Was die Entstehung dieses phantastischen Gebildes betrifft, so scheint eine Metamorphose dabei vorgeschwebt zu haben. In Nikander's Thesika (v. 8—12) erwachsen die Schlangen aus dem Blut der Titanen. Man vergleiche das im elften Jahrhundert nach antiker Vorlage entworfene Bild in einer Nikanderhandschrift der Bibliothèque nationale zu Paris, auch hier wachsen die Schlangen aus den Beinen der Titanen hervor (Gaz. arch., 1875).

Ansprüchen vollauf zu genügen¹⁾ Wir beginnen mit der rechten Treppenwange die erste Platte ist entsprechend den Treppenstufen mit regelmässigen Ausschnitten versehen (Fig 267) Ein junger, geflügelter Gigant, dessen Beine in Schlangen auslaufen, kämpft gegen einen Gott, während die eine von seinen Schlangen sich gegen einen

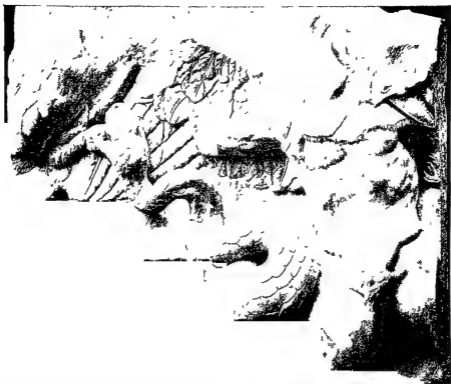


Fig 267 Gigant, dessen Schlange gegen einen Adler kämpft Grosser Fries vom pergamenischen Altar (Berliner Museum)

Adler wehrt, der seine scharfe Kralle in ihren Unterkiefer geschlagen hat Die Arbeit bei dieser Platte ist geschmeidig und knapp, bestimmt und doch weich zugleich, sie gehört zu denen, die man

¹⁾ Puchstein, Sitzungsab der Berl Akademie, 1888, S 1231, 1889, S 229 Vgl Overbeck, Griech Plastik, II⁴, S 273 Die Hauptstücke sind abgebildet bei O Ruyet, Mon de l'art antique, t II, pl 61—62, vgl auch Tondeur und A Tiendelenburg, Die Gigantomachie des pergamenischen Altars, Berlin, 1884, mit Atlas, Der Gigantenfries zu Pergamon, herausg von der Generalverwaltung der K Museen in Berlin, Stuttgart, Grossfoho, Baumeister, Denkmale, Artikel Pergamon Skizzen nach den erhaltenen Stücken hat Conze im Jahrbuch der preuss Kunstsammlungen, I, 1880, S 108 ff herausgegeben Der ganze Fries ist abgebildet in der von Otto Puchstein verfassten Beschreibung der Sculpturen aus Pergamon, I, Gigantomachie, Berlin, 1895

ohne Einschränkung loben kann. Es folgte Hermes mit den Nymphen, dann, um die Ecke und also schon auf der Westwand, Dionysos mit zwei kleinen Satyrn seines Gefolges. Unsere Figur 268 überhebt uns einer genaueren Beschreibung: sie stellt dem Leser



Fig. 268 Dionysos mit zwei Satyrn
Grosser Fries des pergamenischen Altars
(Berliner Museum)

die vornehmen Umrisse des Gottes, die reiche Anordnung seines feinen Chitons, seines Tigerfells, die den Hintergrund füllenden, wehenden Gewänder lebendig vor Augen. Entsprechend ihrer Aufstellung an dem einen Wandpfeiler der Hauptfront, wo sie sehr in die Augen fiel, ist diese Platte ganz besonders sorgfältig gearbeitet, nach solchen Stücken muss man sich über die Vorzüge der Ausführung ein Urtheil bilden. Puchstein lässt dann die Rhea folgen. Den Anfang der Südseite bildet eine Anzahl mehr oder weniger verunstümelter Stücke: sie stellen die Kybele auf einem Löwen dar, Adrasteia schiebt ihr voran, während ein Adler des Zeus mit einem Blitz in den Krallen hinter ihr den Raum füllt. Die nächsten Figuren sind die Kabiren, dann kommt Selene, nach Frauenart auf ihrem

Pferde sitzend, hinter ihr her lenkt Helios im langen Chiton des Wagenlenkers sein Gespann¹⁾, es folgt die Titanin Theia und hinter ihr die reizende Gestalt der Eos, die man vom Rücken sieht, sie sitzt auf der Kuppe ihres Reithiers, auf dem als Decke ein Thierfell liegt. In der Hitze des Gefechts ist ihr zarter Chiton von ihrer linken Schulter gegliitten, die dadurch entblösst erscheint, der

¹⁾ Abgebildet bei Banneister, Denkmäler, Atrikel Pergamon, Taf. XXXIX, Fig. 1421

geschmeidige Körper der Göttin zeichnet sich deutlich von den feinen Falten des Stoffes ab. Das ganze Stück besitzt eine fast moderne Grazie und ist einzig frisch im Stil (Fig. 269). Die Gruppe der Lichtgötter wurde vervollständigt durch die Gestalten der Hecate, des Aethers, eines kräftigen Jünglings, der mit seinen Armen einen löwenkopfigen Giganten würgt¹⁾, endlich durch die Bilder des Uranos, der Phoebe und Asteria (Fig. 270).

Damit kommen wir zu Ostseite, wo die wichtigsten Gruppen sich befanden. Von der Ecke aus zunächst Giganten im Handgemein mit Hecate, Artemis, Leto und Apollo²⁾. In stilistischer Beziehung liesse sich hier mehr als ein Fehler nachweisen, dafür bieten diese Platten eine Fülle merkwürdiger Einzelheiten. Trotz ihrer Dreigestaltigkeit hat Hecate nichts von einem Ungeheuer, der Künstler wusste geistreich die mythologische Überlieferung mit den Forderungen der Kunst in Einklang zu bringen, indem er die drei Leiber so aufstellte, dass sie sich fast ganz deckten, es bedarf einiger Aufmerksamkeit, um unter dem rechten Arm mit der Fackel zwei andere Arme mit Lanze und Schwert zu erkennen (Fig. 271). Weiterhin ist der Kampf zwischen einer etwas theatralisch auftretenden Artemis und einem Giganten entbrannt, der Helm und Schild trägt, zu den Füßen der Göttin liegt ein anderer Gigant todt hingestreckt, ein dritter heult unter dem Biss eines riesigen Hundes mit gekrauselten Haaren, der ihm seine Fangzähne in den Nacken grabt. Leto schwingt gegen einen gestuizten Gegner ihre



Fig. 269 Eos. Grosser Fries vom pergamenischen Altar (Berliner Museum)

1) Ueber diese Figur hat Belger (Arch. Zeitung, 1883, S. 86—90) gehandelt, er findet das Motiv der Gruppe auf einer Münze des vierten Jahrhunderts wieder, wo Herkules im Kampf mit dem nemesischen Löwen dargestellt ist.

2) Besch. der Sculpt. aus Pergamon, S. 22

flammende Fackel Apollo hat soeben einen Pfeil abgeschossen. Der völlig nackte Körper des Gottes entfaltet sich in machtvoller, schöner Bewegung, man fühlt sich unmittelbar an eine der jüngeren



Fig. 270 Phoibe und Asteria im Kampf gegen die Giganten
Bruchstück vom grossen Fries auf der Südseite des pergamenischen Altars



Fig. 271 Klytios, Hekate, Otos, Aigaion, Artemis
Bruchstück vom grossen Fries auf der Ostseite des pergamenischen Altars

Parthenonmetopen erinnert (s. oben Fig. 4). In der nun folgenden Lucke müssen Demeter, die Moiren, Hephaistos, Hera und Hebe ergänzt werden, letztere, wie sie den Streitwagen des Zeus lenkt. Es folgen die beiden Hauptstücke des ganzen Frieses mit dem Triumph derjenigen Gottheiten, denen der Altar geweiht war, da diese Gruppen des Zeus und der Athene obendrein zu den am vollständigsten erhaltenen gehören, so verdienen sie durchaus den Ehrenplatz, den sie in der Rotunde des Berliner Museums inne

haben¹⁾ Der Ausgang des Kampfes zwischen Zeus und den Giganten kann eigentlich nicht zweifelhaft sein Mit siegesgewisser Handhaltung schleudert der Gott seinen Blitz, während er den mit der Aegis bedeckten linken Arm gegen seinen Gegner ausstreckt Die Kampfeshitze hat die Falten seines Mantels in Unordnung gebracht, der mächtige Oberkörper des Gottes erscheint nackt, das Gewand flattert ihm um die Hüften Schon hat einer seiner Blitze dem einen der Titanen den Schenkel durchbohrt, ein zweiter Gigant, der in die Kniee gesunken ist, windet sich stöhnend zu seinen Füßen, nur ein alter Titan mit schuppigen Schlangenbeinen leistet noch Widerstand und streckt wuthend dem Adler des Zeus*) seinen mit einem Fell umwickelten Arm entgegen Kein Stück des Frieses kann sich mit dieser meisterhaften Gruppe vergleichen, deren Composition bei aller Ueberladung doch durch glückliches Ebenmaass der Linien und kraftige Ausladung der Figuren klar und übersichtlich wirkt (Taf. XII)

Wie die Gruppe des Zeus, so füllt auch die der Athene für sich selbst eine abgerundete Scene (Fig. 272) Die Göttin schreitet sturmisch dahin und hat einen jungen Titanen, der schon halb umgesunken ist, an den Haaren erfasst, während ihn die Erichthoniosschlange in die rechte Brust beisst, die Flügel des Titanen scheinen sich krampfhaft zu bewegen, voll Verzweiflung hat er den Arm der Göttin erfasst und richtet seine Blicke in wildem Schmerz gen Himmel Seine eine Hand streckt er nach einer Frau aus, die mit dem Oberkörper aus dem Boden hervorragt es ist Gaia, die Mutter der Titanen, die für ihren jüngsten Sohn das Mitleid der kriegerischen Göttin erfleht Aber seinen Untergang verkündend schwebt Nike auf Athene zu und krönt die Göttin zum Zeichen des Sieges mit einem Kranz Diese Gruppe macht allerdings weniger den Eindruck glücklicher Erfindung als die vorhergehende, aber an keinem Stück lässt sich die leitende Idee, die für den Künstler maassgebend war, besser erkennen Packende Gegensätze, erschütternde Contraste, dramatische Erzählung machen das Programm aus, das sie sich vorgezeichnet haben und dem sie von einem Ende des Frieses bis zum anderen treu geblieben sind

1) Diese beiden Gruppen sind bei Rayet, *Mémoires de l'art antique*, pl. 61—62 abgebildet Vgl. *Études d'archéologie et d'art*, p. 264

*) [Doch eigentlich dem Zeus selbst]

Nach diesem Meisterstück finden wir kaum noch andere, die gut genug erhalten oder an und für sich schon genug waren, um



Fig. 272. A. 1. Fragment des parthenischen Altars. (Museum)

unsere Aufmerksamkeit länger zu fesseln. Erwähnt seien noch am Ende der Ostwand die beiden Pferde vor dem Wagen des Ares, die sich wundervoll bücken, und deren breite Hals und wehende



ZIUS IM VANPI GEGEN DIE GIC.NITH

Vom Götzen Fries am Altarbau zu Pergamon

(Bild von Museum)

Mahnen in nichts mehr an die Pferdebildung der altgriechischen Kunst erinnern¹⁾ Auf die Nordwand gehört Aphrodite mit Eros und Dione, ferner die sonderbar verwickelte Gruppe der Dioskuren, sowie eine Göttin, die der Wuth der Giganten ein von einer Schlange umwundenes bauchiges Gefäss entgegenschleudert²⁾, weiterhin folgten die Erinyen und Graen, und am Ende dieser Seite Poseidon auf seinem von Hippokampen gezogenen Wagen, nur ein Bruchstück des Gespanns gestattet uns noch, über den kraftvollen Stil und die sorgfältige Ausführung dieser Friesplatten uns ein Urtheil zu bilden. Am linken Wandpfeiler der Westseite endlich fanden Triton und Amphitrite ihren Platz, die Gruppe der Meeresgottheiten setzte sich dann um die Ecke mit Nereus, Doris, Okeanos und Tethys bis zu dem Punkte fort, wo der Fries sich gegen die oberen Treppentufen todtlief.

Betrachtet man dieses Kolossalwerk in seiner Gesamtheit, dann kann man sich dem Eindruck nicht verschliessen, dass es einer einheitlichen Eingebung seinen Ursprung verdankt. Offenbar hat ein und derselbe Meister das Ganze ersonnen, die ersten Entwürfe modellirt und die besonders in die Augen fallenden Partien ausgearbeitet. Sein Name ist uns unbekannt, wir wissen nur, dass er Mitarbeiter besass. Auf dem ablaufenden Gliede unter den Platten des Frieses konnte man mit ziemlicher Sicherheit die verstümmelten Kunstlersignaturen Dionysiades, Menekrates, Melanippos, Orestes, Theonihetos entziffern³⁾. Mehrere von diesen Künstlern haben sich ausdrücklich als Pergamener bezeichnet, es gab also zu Eumenes' Zeit Bildhauer, die in Pergamon geboren waren, ein erheblicher Zeitraum muss sie von jenen Meistern sehr verschiedener Herkunft trennen, die einst für Attalos gearbeitet hatten. Eine neue Generation ist am Werke, der Fries des grossen Altars ist gewissermassen eine Kundgebung der jungen Schule von Pergamon.

1) Abgebildet 7 B bei Baumeister, a. a. O., S. 1257, Fig. 1422.

2) Roscher hat die Vermuthung ausgesprochen, mit diesem Gefäss werde auf eine Episode aus dem Krieg Eumenes' II gegen Prusias von Bithynien angespielt. Hannibal hatte seinem Verbündeten gerathen, in die pergamenischen Schiffe Gefässe mit giftigen Schlangen werfen zu lassen, dadurch war die Besatzung nicht wenig erschreckt worden. Neue Jahrb. für Philologie, 1886, S. 225 [Fuchsstein (a. a. O., S. 33) erkennt wohl mit Recht in dieser Göttin die Nyx, die das Symbol des Sternbildes der Hydra mit dem Krater als Waffe schwingt].

3) Frankel, Inscr. von Pergamon, Nr. 78–85. Vgl. Besch. der Sculpt. aus Pergamon, S. 10 und Taf. III.

Die Entdeckung des Frieses hat zahlreiche Ueberraschungen im Gefolge gehabt. Sie lehrt uns eine Kunst kennen, der es weder an Hilfsmitteln noch an frischer Kraft und Erfindungsgabe gebrach, sie liess eine Epoche, die bisher als Zeit des Verfalls gebrandmarkt war, in einem ganz neuen Licht erscheinen, sie forderte zu merkwürdigen Vergleichen mit unserer modernen, zeitgenössischen Kunst heraus. Einnert nicht gewisse Stücke des Frieses durch den Schwung der Eingebung und die Lebendigkeit des Stils an Rodin's plastisches Meisterwerk *le Départ*? Fielich, nach der Begeisterung des ersten Augenblicks trat die Kritik in ihr Recht. Leicht liessen sich da und dort Reminiscenzen an frühere Werke und geschickt verhüllte Entlehnungen nachweisen, auch stilistische Mängel und störende Fehler in der Ausführung wurden aufgefunden. Strenge Richter bezeichneten die Pergamener als skeptische Künstler, die sich allenfalls auf dramatische Wirkungen verstanden, doch nicht allzu viel ernsthafte Ueberzeugung besaßen¹⁾. Zweifellos enthalten diese Urtheile viel Wahres. Aber sind solche offenbaren Entlehnungen nicht zu allen Zeiten in der griechischen Kunst üblich gewesen? Und erklären sich diese Mängel in der Ausführung nicht durch die ungewöhnliche Grosse der Arbeit, die zahlreichen Händen anvertraut werden musste? Und wie kann man im Ernst hier von Skepticismus reden? Bei der Behandlung dieses alten mythologischen Themas dachten die Bildhauer des Frieses natürlich nicht daran, ein Werk für Glaubige zu schaffen. Sie fassten ihren Gegenstand nur als Künstler und Dichter auf. Der Urheber dieser umfangreichen Composition sah darin vor Allem ein Thema, das sich wundervoll zur Ausführung in ungewöhnlich grossen Verhältnissen eignete: er widmete sich ihm mit seinem besten Können, mit seiner ganzen Gestaltungskraft. Er befand sich dabei gewiss in jener Gemüthsverfassung, die der grosse französische Meister Pierre Puget in die nerv selbstbewussten Worte kleidete: „Ich habe mich an grossen Werken genährt, ich schwelge immer in Wonne, wenn ich daran arbeite, und der Marmor bebt vor mir, so gewaltig auch der Block ist.“

Nachdem so der Kritik ihr Recht geworden, gilt es nun aber auch die gewaltigen Vorzüge anzuerkennen, die dieser pergamenische

1) O. Rayet, *Études d'archéologie et d'art*, p. 261.

Fries besitzt Zunächst ist es gewiss kein kleines Verdienst, in diesem lang gestreckten Raum so viele wirklich dramatische Scenen zusammengestellt und sich fast durchweg auf der gleichen Höhe echt künstlerischer Eingebung gehalten zu haben. Was die Ausführung betrifft, so darf sie natürlich nicht nach den mittelmässigen und schlecht gerathenen Partien beurtheilt werden, sondern nach jenen Glanzstücken, die offenbar von Künstlern ersten Ranges geschaffen wurden. Bei der Zeusgruppe z B verdient die Fülle und Kraft der in breiten Flächen modellirten nackten Theile, die hoheitsvolle Schönheit der Zeusgestalt, die bestimmte, kraftige Darstellung des alten Giganten, dessen musculöser Rücken voll beleuchtet ist, unser uneingeschränktes Lob. Man betrachte auch jenen jungen Titanen, der an der linken Treppenwange gegen einen Adler kämpft (s o Fig 267) wie hat der Künstler es verstanden, die bebende Bewegung der Muskeln, das bange Athmen des von kampfhafter Angst gehobenen Brustkorbs wiederzugeben! Dazu gehört mehr als handwerksmässige Fertigkeit, dazu gehört ein tiefes Verständniss des Lebens, das hier mit freimüthigem Naturalismus sich Ausdruck verschafft hat.

In der Wiedergabe der Einzelheiten sind die Bildhauer des Frieses wahre Virtuosen. Sie haben völlig mit der alten Ueberlieferung gebrochen, die sich damit begnügte, alles Nebensächliche nur eben anzudeuten. Sie verweilen bei den feinen Verzierungen der Schilde und Halbschuhe, bei den Klappen der Panzer, bei den Säumen der Kleider, sie schmücken die Gewänder aus, indem sie jene regelmässigen Falten darauf angeben, die sich bei langem Liegen auf zusammengefalteten Stoffen abzuzeichnen pflegen*), sie geben mit einer Genauigkeit, die den Neid des gewissenhaften Thiermalers erregen konnte, das Pelzwerk der Thierfelle, die Schuppen der Schlangen, die Federn und Rippen der entfalteten Flügel wieder. Der Adler zu oberst an der rechten Treppenwange (vgl Fig 267) ist mit einer fast übertriebenen Feinheit ausgearbeitet, die Radirnadel könnte auf der Erzplatte das zerknitterte und im heftigen Kampf seines Schimmers beraubte Gefieder nicht schärfer zum Ausdruck bringen. Auch in diesen Dingen ist der Naturalismus zum Durchbruch gelangt.

Die Bedeutung des Frieses für die allgemeine Kunstgeschichte

*) [Man erkennt diese sogenannten „Liegefallen“ z B deutlich auf unserer Taf XII an dem Gewand, das um die Beine des Zeus geschlagen ist.]

ist sehr erheblich¹⁾ Er veranschaulicht in der That den Zeitpunkt, wo die im dritten Jahrhundert begonnene Entwicklung zum Hellenismus hin endgültig zum Abschluss gekommen ist. Er zeigt feiner eine neue Auffassung des Reliefs in ihrer vollen Ausbildung. Betrachtet man diese reich ausgestatteten, mit Zuthaten aller Art überschwemmten Hintergründe, einmüsst man, welche Rolle in dem Fries die hin- und herfliegenden Adler, die unter den Kampfbenden sich tummelnden Molosserhunde, die grossen Flügel spielen, die sich in aller Breite hier entfalten dürfen, dann bekommt man die Empfindung, dass die Darstellung des Nackten und der Gewandung für sich allein diese Bildhauer nicht mehr befriedigte, zur plastischen Form gesellt sich jetzt das malerische Element. Schon durch die starke Ausladung der Figuren kommt etwas wie Farbe in das Relief, indem tiefe, kraftige Schatten dadurch abgegrenzt werden, die gleich schwarzen Flecken wirken. Wir haben es hier schon mit denselben stilistischen Grundsätzen zu thun, die später für das römische Relief maassgebend waren, nicht das kleinste Interesse bietet der pergamenische Fries eben dadurch, dass er uns zeigt, wie die römische Kunst aus der ihr verwandten hellenistischen sich entwickelt hat.

Die Sculpturen der Gigantomachie sind nicht das einzige Werk, das uns über die Entwicklung des Reliefs in der Richtung auf das Malerische belehrt. Gerade unter diesem Gesichtspunkt verdient auch der kleine Fries, der nach Bohn die rings um die Plattform des Altars sich ziehende massive Mauer zierte, unsere vollste Beachtung. Er ist leider zu verstümmelt, als dass man das Ganze genau ergänzen konnte. Doch herrscht über den dargestellten Gegenstand kein Zweifel: es ist die Geschichte des sagenhaften pergamenischen Landeshelden Telephos. Verschiedene Ueberlieferungen wussten davon zu erzählen, wie Telephos dem Liebesbünd zwischen Herakles und Auge, der Tochter des Königs Aleos und zugleich Athenepriesterin zu Tegea, entsprossen war, wie dann Auge auf Befehl ihres Vaters in einer Lade den Wogen des agaischen Meeres preisgegeben, jedoch gerettet und von Teuthras, dem Beherrscher des pergamenischen Landes, an Kindesstatt angenommen wurde.

1) Vgl. den schönen Aufsatz Brunn's im Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen, V, 1884, S. 231—291. Ferner Conze, Götting. Gelehrte Anz., 1882, S. 897, L. R. Farnell, Journal of Hellenic Studies, III, 301, IV, 124, Trendelenburg, Die Laokoongruppe und der Gigantenfries des pergamenischen Altars, Berlin, 1884.

Inzwischen war der kleine Telephos im Parthenonumgebunge ausgesetzt und von einer Hindin gesaugt worden, bis ihn Herakles auffand und als Sohn anerkannte. Als dann Telephos zum Mannesalter herangereift war, fuhr er nach dem Land der Teuthianer, besiegte Idas, den Feind des Teuthras, und erhielt zum Lohn dafür seine eigene Mutter zur Ehe, doch eine ungeheure Schlange erscheint im Brautgemach und verhindert die Blutschande. An der Spitze der Teuthianer weist dann Telephos einen Angriff der gegen Troja verbündeten Griechen zurück. Als die Lanze Achill's ihn verwundet hatte, erfährt er vom Orakel, dass nur die Waffe, die ihn verwundet, ihn auch heilen könne. So dringt er in den Palast Agamemnon's zu Aulis ein, raubt den jungen Orestes, flieht mit ihm auf einen Altar und droht, das Kind zu tödten, wenn Achill sich weigere, ihn zu heilen. Ein wenig Rost, das von der Lanze des griechischen Helden abgeschabt wird, bringt die Wunde zum Vernarben, Telephos aber, der sich jetzt mit den Griechen aussöhnt, beteiligt sich mit ihnen am trojanischen Krieg. Diese Sage, die vom attischen Digma mehr als einmal bearbeitet worden war, schilderten die Bildhauer des kleinen Frieses in einer Reihe zusammenhängender Szenen, die sich wie auf einem Teppich entrollten und nur dann und wann, um die verschiedenen Vorgänge aus einander zu halten, durch Pfeiler oder Baumstünke unterbrochen waren.

Zur Erklärung der einzelnen Szenen halten wir uns am besten an die Ergebnisse der eingehenden Untersuchung, in der C. Robert die Darstellungen auf den erhaltenen Buchstücken erläutert und ihre Reihenfolge festgestellt hat¹⁾. Die Meister des Frieses hatten die Telephoslegende in ihrer ganzen Ausdehnung zur Darstellung gebracht. Zunächst die Eizahlung von seiner Geburt: da sieht man, wie Aleos das delphische Orakel befragt und den Bescheid erhält, dass der Sohn der Auge der Mörder seiner Oheime werden solle, auf einem wichtigeren Stücke sieht man dann, wie Herakles bei Aleos empfangen wird, wie er weiterhin an einem mit Bäumen bepflanzen Ort, den die Umrisse der im Hintergrund abgebildeten Eiche andeuten sollen, die Auge belauscht (Fig. 273)²⁾. Es folgt

1) Robert, Beiträge zur Erklärung des pergamenischen Telephosfrieses, Jahrbuch des arch. Inst., II, 1887, S. 244, III, 1888, S. 45 und 87.

2) Jahrbuch, III, S. 58. Overbeck, Griech. Plastik, II¹, Fig. 201 a. Unsere Abbildungen sind nach Photographien hergestellt, die mir der Generaldirector der Königl. Museen gütigst



Fig. 273 Herakles bei Alkos Bruchstück vom kleinen Fries des pergamenischen Altars



Fig. 274 Die Geburt des Telephos und die Vorbereitungen zur Einschiffung der Auge, ein durch seinen Stil merkwürdiges Stück, im Vorder-
des pergamenischen Altars (Berliner Museum)

die Geburt des Telephos und die Vorbereitungen zur Einschiffung der Auge, ein durch seinen Stil merkwürdiges Stück, im Vorder-

erlaubt hat, im Museum zu Berlin aufzunehmen zu lassen. Es gestatte, dass ich ihn wie auch Herrn Conze an dieser Stelle meinen Dank ausspreche.

grund sieht man Arbeiter mit der Heilichung der Lade beschäftigt, die als schwimmendes Gefangniß dienen soll, während im Hintergrund Auge, von ihren Frauen umgeben, der Trauer sich hingiebt (Fig 274)¹⁾ Eine ganze Reihe von Reliefbildern, von denen nur unbedeutende Trümmer sich erhalten haben, schilderten dann die Rettung der Auge, ihre Landung in Mysien und Aufnahme bei Teuthras. Viel deutlicher ist ein anderes Bruchstück, das uns den Herakles zeigt, wie er auf dem Parthemongebirge den kleinen, von einer Hindin*) gesaugten Telephos auffindet, ein Platanenstamm, ein Hintergrund von Felsen zeigen, dass dem maleischen Element sein Recht geworden ist (Fig 275)²⁾

Inzwischen ist Telephos herangewachsen, er erschlägt die Söhne des Aleos, deren Aufbahrung auf dem Fiese zur Darstellung kommt, und entsühnt sich von dem Mord im Tempel des Dionysos am Fusse des Parthenion. Er kommt nach Mysien, man sieht sein Schiff am Ufer anlegen und den jungen Helden auf einer Leiter ihm entsteigen. Seine Aufnahme bei Teuthras, sein Kampf gegen Idas, seine Vermählung mit Auge, die Gründung von Pergamon, der Streit mit Achill hatten zu einer ganzen Reihe weiterer, leider sehr verstummelter Reliefs den Stoff geliefert. Dann wieder sehen



Fig 275 Herakles findet Telephos. Bruchstück vom kleinen Fries des pergamenischen Altars (Berliner Museum.)

1) Jahrbuch, II, S. 245, B.

2) [Das Thier, das auf Fig. 275 vor den Füßen des Herakles noch zum Theil erhalten ist, gehört sicher dem Katzengeschlecht an. Vgl. Trendelenburg bei Baumster, Denkmäler, Artikel Pergamon, zu Fig. 1428.]

2) Conze, Jahrb. der preuss. Kunstsamm., I, 1880, S. 184, Overbeck, a. u. O., Fig. 201 b. Ueber den Typus dieser Heraklesfigur vgl. Arch. Zeitung, 1882, S. 255, wo Weizsäcker die wenig gerechtfertigte Vermuthung aufstellt, die Figur sei einer Gruppe des dritten Jahrhunderts entlehnt, die man zu Pergamon gefunden hatte.

wie Telephos im Lager der Achäer, er ist auf den Altar geflohen und hält unter seinem Arm in rücksichtsloser Weise den kleinen Orestes fest, der sich los zu machen sucht, während das mit der Aufsicht über den Knaben beauftragte Weib ganz in Thianen aufgelöst in die Kniee sinkt¹⁾ Eine andere Reihe gut erhaltener Platten zeigt uns, wie Telephos in der Versammlung der achaischen Heerführer gastlich aufgenommen wird und Achill um die Heilung seiner Wunde bittet (Fig. 276)²⁾

Der Fries ist zu sehr beschädigt, als dass es möglich wäre, über seine Gesamtwirkung sich ein Urtheil zu bilden. Betrachtet man die Bruchstücke, die noch immer in den Magazinen des Berliner Museums lagern, so bemerkt man mit Erstaunen, dass der Bruch mit dem alten Verfahren der Reliefkunst ein volliger ist. Weniger erhaben gearbeitet als die Gigantomachie, ist der Telephosfries genau wie ein Gemälde angelegt. Die Figuren sind perspectivisch angeordnet, man unterscheidet Hintergründe, und der Raum hat ordentlich eine Tiefe. Die Vorliebe für das Malerische fällt in die Augen und verräth sich in der Ausstattung des Hintergrunds: Gebäude, Felsen, Bäume bezeichnen die Localität, das Laubwerk der Bäume ist mit der allergrossten Genauigkeit angegeben. Hier erkennt man eine Eiche, dort eine Platane. Und mit dieser Berücksichtigung des Malerischen steht dieser kleine Fries von Pergamon keineswegs allein, er ist vielmehr, wie wir später sehen werden, nur der Zeuge einer allgemein verbreiteten Richtung, die überhaupt den Reliefstil umzugestalten sucht, indem sie das Verfahren des Malers auf die Plastik überträgt. Ein anderer sehr beachtenswerther Zug besteht darin, dass das Relief gewissermaassen zum ausführlichen Erzählen wird. Der Bildhauer sucht sich nicht mehr wie ehemals eine einzelne Handlung, einen einzelnen Vorgang heraus, er unternimmt es jetzt, in einer Reihe auf einander folgender Scenen eine ganze Geschichte zu erzählen, auch darin verräth sich der unmittelbare Einfluss der von der Malerei gelieferten Vorbilder. Malerischer Stil

1) Conze, *a. a. O.*, I, S. 183. C. Robert, *Jahrbuch*, II, S. 245. Overbeck, *a. a. O.*, II¹, Fig. 201 c.

2) C. Robert, *Jahrbuch*, II, S. 251, F.

ausführlich erzählender Stil, das sind zwei Merkmale, die später an den ioniischen Reliefs der Siegestaulen uns wieder begegnen werden, der kleine Fries von Pergamon lässt schon ahnen, welche Grundsätze der Kunst für die Bildhauer der Trajanssäule maassgebend sein sollten.

Sind nun, so fragen wir zum Schluss, die Sculpturen des grossen Altaars streng genommen das Werk einer Schule, und kann man also von einer pergamenischen Schule sprechen? Allerdings, nur darf man den Begriff der Schule nicht zu eng fassen¹⁾ Unter



Fig. 276 Telphos bei den Heerführern der Achäer. Bruchstück vom kleinen Fries des pergamenischen Altaars (Berliner Museum)

diesen Kunstleuten der jungen Generation, die sich für ein und dasselbe Werk zusammengethan hatten, bildete sich gleichsam eine Gemeinschaft des Stils und der Technik heraus, sie erscheinen fester zusammengeschlossen als die Bildhauer zu Attalos' I Zeit. Doch wir sehen keinen vernünftigen Grund ein, zwischen ihnen und jenen anderen Meistern, die um die gleiche Zeit in den übrigen kleinasiatischen Städten und auf Rhodos thätig sind, einen Gegensatz zu construiren. Ein solcher existirte nicht, die pergamenische Schule lehnte sich vielmehr an die grosse asiatische Schule an, und

¹⁾ Vgl. die richtigen Bemerkungen Brunn's im Jahrbuch des preuss. Kunstsamml. V. 1884, S. 234 f.

die stilistischen Grundsätze, die sie zur Anwendung brachte, besaßen allerwärts Geltung. So können wir also die Friesen des grossen Altars als geschichtliche Documente von der allergrössten Tragweite ansehen: sie zeigen uns die monumentale Plastik auf der letzten Stufe ihrer Entwicklung im hellenistischen Sinne. Viel weiter ist diese Entwicklung überhaupt nicht gegangen: schon wenige Jahrzehnte nach Vollendung des pergamenischen Altars stossen wir auf die ersten Anzeichen einer beginnenden Reaction und Rückkehr zu den Kunstformen der classischen Zeit.



Fig. 276 a. Apollo vom grossen Altar zu Pergamon
(Berliner Museum)

DRI TES KAPITEL

DIE KUNSTSCHULEN ASIENS II DIE MALERISCHEN GRUPPEN DIE SCHULE VON RHODOS

§ 1 DIE MALERISCHEN GRUPPEN

Im zweiten Jahrhundert hat sich der Aufschwung des künstlerischen Lebens, den wir in Pergamon zu Tage treten sahen, über die Hauptplätze von Kleinasien und bis nach Rhodos ausgebreitet. Es giebt jetzt in Wahrheit eine grosse asiatische Schule, Beweis dafür ist, dass unter den Künstlern, die in Rhodos arbeiten, mehrere aus Kleinasien gebürtig sind. So die beiden Bildhauer aus Tralles, die ihren Namen unter jenes berühmte Kunstwerk setzten, das als „Farnesischer Stier“ allgemein bekannt ist. Wenn wir uns zunächst bei diesen beiden Meistern verweilen, so geschieht dies nicht, um zwischen der Schule von Tralles und der von Rhodos eine Verschiedenheit zu behaupten, die in Wirklichkeit so nicht existirte, es geschieht vielmehr deshalb, weil ihr Werk uns die Anwendung eines ganz neuen Princips veranschaulicht und andere Beispiele für das, was man die malerische Gruppe nennen kann, damit sich leicht verbinden lassen. Tralles ist übrigens gewissermaassen der Bindestrich zwischen Pergamon und Rhodos, zu Zeit Eumenes' II stand die Stadt politisch unter der Hoheit von Pergamon, und dies blieb so bis zum Tod Attalos' III. Wenn uns die Geschichte dieser Künstler besser bekannt wäre, so würden wir vielleicht beobachten können, dass sie zuerst mit den Bildhauern der Attaliden zusammen thatig waren, um sich dann dem aufblühenden Staat von Rhodos zuzuwenden.

Die beiden Meister, denen Plinius die Gruppe mit der Bestrafung der Dirke, oder um sie mit ihrem landläufigen Namen zu

benennen, den „Farnesischen Stier“ zuschreibt, heissen Apollonios und Tauriskos von Tralles¹⁾ Was die wunderliche, von Plinius berichtete Anekdote betrifft, wonach die beiden Kunstler einen Wettstreit eröffnet hatten, um zwischen ihrem wirklichen Vater Autemidrios und einem gewissen Menekrates, der nur dafür galt, untercheiden zu können, so beruht dieselbe auf einem seltsamen Missverständniss Plinius hat offenbar eine Inschrift, in der nach sehr gebräuchlicher Formel die Bildhauer ihren Vater und ausserdem ihren Adoptivvater Menekrates genannt hatten, gründlich missverstanden²⁾ Tauriskos wird sonst noch erwähnt als der Urheber von Eioten in Hermenform (Hermeiotes), die Asinius Pollio in der von ihm zu Rom erbauten Säulenhalle aufstellen liess³⁾, ebenda befand sich zu Plinius' Zeit die Gruppe des Stiers, die aus Rhodos entführt worden war, und zwar höchst wahrscheinlich zur Zeit der Plünderung durch Cassius im Jahre 43 v Chr Später fand das Bildwerk in den Caracallathermen Aufstellung, wo es im Jahre 1546 unter Papst Paul III in sehr beschädigtem Zustand wieder aufgefunden wurde Es erfuhr durch Giambattista della Porta eine gründliche Erneuerung und wurde dann zunächst im Palazzo Farnese aufgestellt, bis es im Jahre 1786 nach Neapel verbracht wurde (Fig 277)⁴⁾.

Der Gegenstand der Darstellung ist kurz folgender⁵⁾ Die zwei Söhne der Antiope, Amphion und Zethos, lassen Dirke, die Frau des Lykos, die hatte Gefangenschaft büssen, in der sie ihre Mutter festgehalten hatte Nachdem sie den Lykos erschlagen, binden sie

1) Plinius, Nat Hist, 36, 4, 21 Die Lebenszeit dieser beiden Künstler steht nicht fest, Hiller von Gärtringen (Athen Mitth, XIX, 1894, S 37 ff) setzt sie in den Anfang des letzten vorchristlichen Jahrhunderts

2) Vgl O Müller, Der Farnesische Stier, O Ryet, Milet et le golfe Latmique, I, p 67 Die Inschrift lautet ohne Zweifel folgendermassen *Ἀπολλώνιος καὶ Ταυρίσκος κατ' ὁδοῦσαν Μενεκράτου, πατρὶς δὲ Ἀγριμυδίου, Τραλλιανὸι ἐποίησαν*

3) Plinius, ebenda Vielleicht ist er der Vater eines Künstlers Apollonios, der sich auf einer zu Magesia aus Milet gefundenen Inschrift Sohn des Tauriskos nennt Vgl Hiller von Gärtringen, Athen Mitth, XIX, 1894, S 37

4) Die Gruppe ist abgebildet im Museo Borbonico, XIV, pl 5, 6 Die älteste Literatur darüber findet man bei Friederichs-Walters, Gipsabg, Nr 1402, und bei Ryet, Milet, p 70 Ausserdem sei verwiesen auf O Müller, Der Farnesische Stier, Otto Jahn, Arch Zeitung, 1852, S 65, Kinkel, Moskau zur Kunstgeschichte, Kap 2

5) Euripides hatte den Gegenstand in seiner Antiope behandelt Ueber die Beziehungen zwischen den uns bekannten Bruchstücken der Antiope und der Darstellung des Farnesischen Stiers vgl R Hirschcamp, Nord und Süd, Februar 1892, S 212 ff

Dirke an einen wilden Stier und stürzen endlich ihren verstümmelten Leichnam in einen Brunnen^{*)} Die Bildhauer haben den Augenblick



Fig 277 Die Bestrafung der Dirke Sogenannter „Farnesischer Stier“ Marmorgruppe (Neapler Museum)

gewählt, wo die Bestrafung vorbereitet wird Die Söhne der Antiope führen das wuthende Thier herbei, das sich brüllend baumt Zethos

^{*)} [Nach einer anderen Ueberlieferung wird die Unglückliche schliesslich in eine Quelle verwandelt, aus der Thobens berühmter Dirkebach entströmte]

zieht an dem Seil, das um die Hörner des Stiers gelegt ist, Amphion, an der Kithara kenntlich, stemmt sich aus Leibeskräften gegen den Kopf des Stiers, zu ihren Füßen klagt und fleht das Opfer ihrer Rache. Im Hintergrund verfolgt eine Frau, in der man Antiope erkennt, den Vorgang mit den Augen, vorn an der rechten Ecke sitzt ein kleiner Beigott als Verkörperung des Kitharangebüges, wo der Vorfall sich ereignet. Um über diese ungeheure, mit Figuren überladene Gruppe ein billiges Urtheil zu fallen, muss man die modernen Ergänzungen, die sehr umfangreich sind, gebührend in Rechnung ziehen. Fast die ganze Gestalt des Stiers, der Oberkörper der Dirke, die Arme und Beine der zwei Junglinge sind das Werk della Porta's, der dem Körper des Zethos angepasste Kopf stammt von einer Statue des Caracalla¹⁾, der Hund, der am Fuß des Felsens bellt, ist mit Ausnahme der Tatzen ganz modern. So steht also die ursprüngliche Composition keineswegs in allen Punkten fest. Halt man sich an die Denkmäler, die das Werk in verkleinertem Maassstab wiederholen, an eine Münze aus dem kleinasiatischen Nakrasa, einen Cameo des Neapler Museums, eine kleine Elfenbeingruppe in derselben Sammlung¹⁾, so gewinnt man den Eindruck, dass der Eiganz der so wie so schon mangelhafte Uebersichtigkeitlichkeit des Originalwerks seinerseits noch mehr geschädigt hat.

Die Künstler des 16 und 17 Jahrhunderts haben mit Lobeserhebungen des Farnesischen Stiers nicht gekargt. Auch Winckelmann schätzte das Werk sehr. „Diejenigen,“ ruft er aus, „die es weit unter dem Begriffe, den eine Arbeit aus guter Zeit geben sollte, und für eine sogenannte römische Arbeit halten, sind blind gewesen“²⁾). In unseren Tagen haben strenge Beurtheilungen diese übertriebenen Lobsprüche sehr wesentlich eingeschränkt. „Und doch,“ bemerkt ein unverdächtig Kritiker, „verdient die Gruppe vielleicht die maasslose Geringschätzung nicht, die unsere heutigen Künstler ihr gegenüber kundgeben“²⁾). Manierirtheit, Verstreuenheit, Effecthascherei, das Alles kann man zugeben, aber trotz alledem ist es ein

¹⁾ [Nach Friedrichs-Wolters (Gipsabgüsse, Nr. 1402) ist er vielmehr ein Werk della Porta's, der sich dabei das Portrait Caracalla's zum Vorbild genommen habe.]

¹⁾ Diese Werke hat Otto Jahn, Arch. Zeitung, 1853, S. 65, Taf. 56 und 58, eingehend besprochen.

²⁾ [J. J. Winckelmann, Geschichte der Kunst des Alterthums, herausgegeben von J. Lessing, Berlin, 1870, S. 230.]

²⁾ O. Rayet, Milet, I, p. 69.

geschicktes und mit Sachkunde gearbeitetes Werk. Uebrigens ist nichts leichter, als die Gruppe des Apollonios und Tauiskos durch niederschmettende Vergleiche schlecht zu machen, mehr lohnt es sich, sie vom geschichtlichen Standpunkt aus zu beurtheilen, als merkwürdiges Zeugniß für eine beachtenswerthe stilistische Entwicklung. Der Farnesische Stier ist in der That das vollendetste Beispiel einer malerischen Gruppe. Um sie in ihrem wahren Licht zu sehen, musste man sie in den Rahmen versetzen, in dem sie aller Wahrscheinlichkeit nach in Rhodos einst gestanden hatte, in eine Parkanlage als bekronende Spitze eines Aufbaus von Felsen¹⁾. So erklärt sich das überwuchende Bewerk der Basis, die auf drei Seiten Reliefbilder von Thieren zeigt, die an den Abhängen des Berges zu grasen scheinen. So erklärt sich der pyramidale Aufbau der Gruppe, die Vertheilung der Personen über die Felsstufen und die so offenbare Betonung des Malerischen, die für die ganze Anordnung der Figuren maassgebend war. Diese Eigenthümlichkeiten sind sehr bezeichnend. Sie kundigen zunächst an, dass eine neue Kunstgattung aufgekomen ist, eine Art von „Felsenplastik“ (*sculpture rocaill*), die Gärten und Parkanlagen schmücken hilft, sie verrathen ausserdem das Bestreben, ein neues Compositionsverfahren aufzubringen, indem man plastische Rundfiguren nach den Gesetzen der Malerei herzustellen unternahm. Es ist das unbedingt die kühnste Neuerung, der wir in der hellenistischen Kunst überhaupt begegnen.

Die Bildhauer des Farnesischen Stiers waren nicht die einzigen, die sich in dieser neuen Methode versuchten. Die kleinasiatischen Terracotten bieten uns zahlreiche Beispiele eines ähnlichen Aufbaus, wie ja stets die Thonbildner den von den Meistern der grossen Kunst gegebenen Anregungen folgen²⁾. Um noch andere Beispiele malerischer Gruppen zusammenzustellen, sei hier in erster Reihe die berühmte Statuenreihe der Uffizien in Florenz, die Gruppe der Niobe und ihrer Kinder, namhaft gemacht. Die Geschichte derselben ist kurz folgende³⁾. Im Jahre 1583 entdeckte man in der Vigne der Bruder Thomasini de Gallese an der Strasse, die

1) Vgl. K. Dilithey, *Arch. Zeitung*, 1878, S. 48.

2) Ueber malerische Gruppen aus Terracotta vgl. Pottier et Reinach, *La Necropole de Myrina*, p. 167. Vgl. Frohner, *Terres cuites d'Asie Mineure*, pl. 2, 17, 24 etc. Vgl. unsere Fig. 286.

3) Vgl. Stark, *Niobe und die Niobiden*, Leipzig, 1863, S. 219, Dilithey, *Die antiken Marmorbildwerke der Uffizien in Florenz*, S. 136 f.

von S. Giovanni in Laterano zur Porta Maggiore führt, eine Reihe von 14 Statuen, wovon 13*) Niobiden darstellten. Der Kardinal Ferdinand von Medici kaufte sie an und liess sie im Garten der Villa Medici wie einen richtigen Gartenschmuck auf einem Unterbau von Felsen aufstellen. Dort blieben sie, bis sie der Grossherzog Peter Leopold von Toscana im Jahre 1775 nach Florenz in die Uffizien bringen liess, wo noch die Gruppe des Padagogen mit dem jüngsten Sohn und die Repliken zweier Niobiden hinzukamen. Auf den Rath Thorwaldsen's fugte man auch die Statue eines in beide Kniee gesunkenen Niobiden hinzu, der sich schon längst in der Sammlung der Familie Medici befand¹⁾. Auch noch andere Statuen, die mit der Gruppe nichts gemein haben, wurden ihr ungeschickter Weise beigegeben²⁾, und so kam die grosse Anzahl von Bildwerken zusammen, die heute im Niobidensaal der Uffizien vereinigt sind. Strenge genommen gehören von allen diesen Statuen nur neun zu einer und denselben Gruppe³⁾; sie bestehen sammtlich aus pentelischem Marmor. Dazu kommen drei andere Statuen aus andern Marmor, deren Zusammenhang mit den vorher genannten ausser Zweifel steht⁴⁾. Nimmt man endlich aus dem Museum des Vatican die Figur eines jungen Mädchens hinzu, das vor den Füssen eines Niobiden zusammengebrochen ist⁵⁾, dann wird man alle sicheren Bestandtheile, über die wir für das Studium der Niobidengruppe verfügen, beisammen haben.

Wir wollen uns nicht damit aufhalten, die Figuren dieser so bekannten Gruppe in der vermuthungsweise angenommenen Reihenfolge, in der sie in Florenz aufgestellt sind, im Einzelnen zu beschreiben. Wir wollen uns vielmehr gleich der Mutter Niobe zuwenden, die durch ihre grosseren Verhältnisse und ihre ganze Erscheinung

*) Soll wohl heissen zwölf, die beiden Ringer, die jetzt in der Tribuna zu Florenz stehen, wurden schon früh als nicht zugehörig ausgesondert vgl. Dittschke, a. a. O.]

1) Stark, Niobe, Taf. XIII, 3, Dittschke, Nr. 260

2) Es sind dies folgende: a) Die sogenannte Psyche Dittschke, Nr. 254. b) Ein junges Mädchen im Chiton mit Ueberschlag Dittschke, Nr. 263, Stark, Taf. XIII, 1, Baumeister, Denkmale, S. 1679, Fig. 1758. c) Die sogenannte Anchirhoe Dittschke, Nr. 256. d) Eine als Tochter der Niobe organisierte Muse Dittschke, Nr. 262.

3) Dittschke, Nr. 257, 259, 261, 264, 265, 266, 267, 268, Nr. 264 umfasst die beiden Figuren der Mutter Niobe und ihrer jüngsten Tochter.

4) Dittschke, Nr. 255, 258, 260.

5) Helbig, Führer, I, Nr. 207. Vgl. u. S. 583. Die Gesamtheit der zur Gruppe gehörigen Figuren findet man bei Overbeck, Griech. Plastik, II¹, Fig. 162 abgebildet.

im Rücken verwundet ist und nun in die Kniee sinkt und den
 (stauerten) rechten Arm voll Verzweiflung erhebt, ebenso ist der
 leie fliehende Sohn, der den linken Arm in seinen Mantel ein-
 wickelt hat und ein Bein auf einen Felsblock aufsetzt, weiter nichts
 ein ziemlich abgegriffenes
 Akademiestück¹⁾ Das-
 se mochten wir von einem
 ten Niobiden sagen, der
 1 mit der Rechten wie
 1 Schutz den Mantel
 1 den Kopf zieht, mit
 1 Linken erfasst er seine
 ge, zu seinen Füssen zu-
 imengebrochene Schwe-
 , deren Figur in Flo-
 z fehlt (Fig. 280), uns
 r durch eine Replik im
 ican bekannt ist²⁾ Ge-
 inlich weist man der
 iten Seite der Gruppe
 h den kleinen Knaben
 der erschreckt flieht
 . bei seinem Elzieher,
 einen Chiton mit Äe-
 n und hohe Stiefel trägt,
 utz zu suchen scheint³⁾,
 Florenz sind die bei-
 Figuren getrennt, aber
 2 in Soissons gefundene
 ppe des Louvre zeigt
 vereinigt Es folgt
 Niobide, der einen Fel-
 hinansteigt, durch den



Fig. 279 Tochter der Niobe (Rom, Vatican)
 Nach „Brunn Bruckmann, Denkmäler griechischer und
 römischer Sculptur“

1) Siehe diese beiden Söhne bei Baumeister, S. 1679, Fig. 1757 und Taf. LXIV, Fig. 1753
 2) Brunn, Denkmäler, Nr. 314

3) Vgl. Baumeister, Taf. LXIV, 1752, Brunn, Nr. 315 Ueber die vaticanische Replik vgl.
 13, Führer, I, Nr. 207

3) Baumeister, Taf. LXIII, Fig. 1749, 1750 Der Kopf des Pedagogens ist modern

sein rechtes Bein gänzlich verdeckt wird^{*)}), dann ein anderer, der auf sein linkes Knie gefallen ist und den Blick vorwurfsvoll zu den Gottern erhebt, endlich ein sterbender Niobide, der aus-



Fig. 280 Sohn der Niobe (Florenz, Uffizien)

Nach „Brunn Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur“

gestreckt auf dem Rücken liegt man kennt mehrere Wiederholungen dieser Figur, die beste ist die in München (Fig. 281)¹⁾

Die kleinliche, trockene Ausführung der florentinischen Statuen, ihre Minderwerthigkeit im Vergleich zu einigen Repliken, desgleichen

^{*)} [Das geschieht nicht, wenn man die Figur, wie offenbar die Absicht des Künstlers war, so aufstellt, dass sie vom Rücken gesehen wird Vgl. Friedrichs Wolters, Gipsabgüsse, S. 436.]

¹⁾ Die zuletzt genannten drei Niobide sind bei Baumerster, Fig. 1754, 1755 und 1756 abgebildet

die grosse Anzahl solcher Repliken belehren uns hinreichend, dass die auf dem Esquilin gefundenen Bildwerke nur die Copien berühmter Originale sind. Plinius, der diese Originale erwähnt¹⁾, berichtet uns, dass sie eine Statuenreihe bildeten, die man zu seiner Zeit in dem durch C. Sossius gestifteten Apollotempel sehen konnte und bei der man nicht zu entscheiden wagte, ob sie das Werk des Skopas oder des Praxiteles seien. Diese Stelle ist oft citirt worden, um die Ausführung der Originalgruppe dem vierten Jahrhundert zu-



Fig. 281. Sterbender Niobide (München, Glyptothek.)

Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmale griechischer und römischer Sculptur“

zuweisen²⁾. Und doch lässt sich weiter nichts aus der Notiz entnehmen, als dass man den Urheber der Gruppe nicht kannte und dass die Kenner zwei berühmte Namen dafür in Vorschlag brachten. Man erinnere sich nur an jenen Kunstsammler des Statius, der sich durch die Sicherheit auszeichnete, mit der er bei Statuen ohne Signatur den Urheber angab³⁾. Die Niobiden mussten zu mehr als einem derartigen Versuch verlocken, Plinius beschränkt sich darauf, die sich widersprechenden Entscheidungen der Kunsttichter einfach zu verzeichnen. Leider erwähnt er nicht einmal die Herkunft der Originalstatuen, so dass wir nicht erfahren, ob sie überhaupt aus einer Gegend der alten Welt kamen, die der Thätigkeit eines Praxiteles und Skopas zugänglich war. Alle Wahrscheinlichkeit

1) Plinius, Nat. Hist., 36, 28. Par hesitatio est in templo Apollinis Sossiani, Niobae liberos morientis Scopas an Praxiteles fecerit.

2) Vgl. Stark, Niobe, S. 332; Friedreichs, Praxiteles und die Niobegruppe, S. 89 ff.

3) Statius, Silvae, IV, 6. Et non inscriptis auctorem reddere signis.

spricht für das Gegentheil, denn es scheint, dass die Statuen aus einer Stadt Syriens oder Ciliciens bezogen wurden, da C Sosius, der sie nach Rom verschleppte und damit seinen Apollotempel schmückte, im Jahre 38 v Chr Unterfeldherr des Antonius in Syrien und Cilicien war und im Jahre 35 nach der Niederlage des Antigonos von Judaa und nach der Einnahme Jerusalems seinen Triumph feiern durfte. Stämme also, wie man danach wird annehmen dürfen, die Gruppe aus einer von diesen Provinzen, so hatte sie Sosius aus einer jener hellenistischen, nach Alexander's Tod gegründeten Städte entführt, für die weder Skopas noch Praxiteles konnten gearbeitet haben ¹⁾

Das führt uns dazu, die Niobegruppe für ein hellenistisches Werk anzusehen ²⁾. Weder die Auffassung noch der Stil widersprechen dieser Annahme. Der Gedanke, einen tragischen Vorgang in dieser Weise darzustellen, entspricht durchaus der Vorliebe für alles Dramatische, von der die pergamenischen Sculpturen uns so viele Proben gegeben haben. Auch das Costum der Frauen, das mit dem der tanagraischen Figürchen sich deckt, spricht nicht eigentlich gegen die Entstehung des Werkes im dritten Jahrhundert. Endlich erinnert der knieende Niobide, sowie der sterbend am Boden Ausgestreckte in hohem Grad an gewisse Figuren des attischen Weihgesenks. Ganz besonders aber wurde es uns schwer fallen, den Skopas oder Praxiteles für die Mängel verantwortlich zu machen, die bei allem Verdienst, das die Gruppe als Ganzes besitzt, sie in mehr als einer Hinsicht schwer entstellen. Betrachtet man diese jungen Männer, die mit Bewegungen von Automaten die Felsen hinanklettern und ihren Schrecken in der allerherkömmlichsten Weise zum Ausdruck bringen, so fühlt man sich an schulgerechte Atelierstücke gemahnt und bringt so berühmte Namen wie Skopas und Praxiteles einfach nicht über die Lippen. Zudem steht es fest,

1) Stark denkt an das Surpedomon von Holmos in Cilicien. Nach seiner Vermuthung hatte Sosius den Apollo aus Cedrinholz, den er in der Cella seines Tempels aufstellte, aus Seleucia am Kalykadnos entführt. Niobe, S. 136.

2) Den Nachweis dafür hat Hans Ohlrich (Die Florentiner Niobegruppe, Berlin 1888) gegeben. In seinem Führer durch das archäol. Museum in Florenz (S. 63) weist C. Robert die Niobiden unbedenklich der hellenistischen Epoche zu. [Im Uebrigen geht die herrschende Ansicht noch immer dahin, dass wir in dem Original der Niobegruppe vielmehr das Werk einer athenischen Kunstschule des vierten Jahrhunderts zu erblicken haben. Vgl. Overbeck, Griech. Plastik, II⁴, S. 78, Anm. 2, so auch Furtwängler, Meisterwerke, S. 645.]

dass der Untergang der Niobiden unter den Nachfolgern Alexander's ein sehr beliebtes Thema war. Als Augustus im Jahre 28 v. Chr. den Tempel des palatinischen Apollo errichtete, liess er die Thüren mit Elfenbeinreliefs schmücken, und zwar erblickte man auf dem einen Flügel die Vernichtung der Gallier bei ihrem Angriff gegen Delphi, während auf dem andern der Tod der Niobiden dargestellt war¹⁾. Das waren so Werke im hellenistischen Geschmack: ein Relief in St. Petersburg und ein marmorne Diskos des Britischen Museums sind vielleicht Reminiscenzen an jenes Elfenbeinrelief²⁾. Wenn nun auch gewiss diese beiden Compositionen von einem andern Original herzuleiten sind, als von der bei Plinius erwähnten Gruppe, so entspringen sie doch derselben Geistesrichtung, man wird wohl annehmen dürfen, dass in der hellenistischen Epoche Malerei und Plastik mehr als einmal die tragische Geschichte von der Niobe dargestellt haben.

Ueber die Aufstellung und Anordnung der florentinischen Gruppe ist oft gestritten worden³⁾. Zunächst erhebt sich die Frage, ob die Figuren einen architektonischen Rahmen besaßen, ob man sie also mit Stark in den Intercolumnien eines Tempels, oder lieber, nach der älteren Annahme Cockerell's und Welcker's, in einem Giebfeld aufgestellt denken soll. Die erstgenannte Vermuthung gründet sich nur auf das Beispiel des Nereidenmonuments, und das kann uns nicht genügen, gegen die zweite spricht gar mancherlei, vor Allem das Höhenverhältniss der Figuren, die sich so in kein griechisches Giebfeld einordnen lassen. Auch hatte ein griechischer Bildhauer schwerlich den Fehler begangen, das Gesicht der Niobe nach der einen Giebelecke hinzurichten. Dagegen erledigen sich die Schwierigkeiten, wenn man annimmt, dass die Figuren nicht auf dem gleichen Niveau, sondern stufenweise über einander einen Felsen hinauf angeordnet waren, wobei die Statue der Niobe den ganzen Aufbau krönte⁴⁾. So begreift man auch die mancherlei

1) Stark, Niobe, S. 138. Brunn, Griech. Künstler, I, S. 444.

2) Ueber das Relief Campana in St. Petersburg vgl. Stark, Niobe, Taf. III, Nr. 1, S. 165. Hauser, Die neuattischen Reliefs, S. 73. Der Londoner Diskos ist bei Murray (Greek sculpt., II, pl. XXIX) abgebildet, seine Echtheit wird angezweifelt. Vgl. darüber Overbeck, Berichte der Sachs. Gesellsch. der Wissenschaften, 1893.

3) Vgl. ausser den schon erwähnten Arbeiten noch Mayerhofer, Die florentinische Niobegruppe, Bamberg, 1881, und das Endergebniss, das Overbeck (Griech. Plastik, II⁴, S. 81 ff.) aus allen diesen Erörterungen gezogen hat.

4) Vgl. Hans Ohlrich, a. a. O., S. 4.

Terrangängen, die Felsen und verschieden hohen Postamente, die bei dieser Gruppe eine so grosse Rolle spielen, sie erscheinen wie eben so viele Fortsetzungen des felsigen Unterbaus, der das Ganze trägt. Die Künstler des Cardinals von Medici hatten dies wohl herausgefühlt, wenn sie die florentinischen Figuren wie eine Gartendecoration aufstellten¹⁾, Alles spricht dafür, dass sie in der römischen Villa auf dem Esquilin ursprünglich ebenso gruppiert waren. Sind diese Folgerungen richtig, so gehören die Niobiden in die Reihe der malerischen Gruppen, und die Ausführung des Originalwerks kann dann erst ins dritte Jahrhundert fallen.

Die Entwicklung der malerischen Plastik ist eine Folge der neuen Lebensgewohnheiten, die sich in der griechischen Welt nach Alexander eingebürgerten. Die königlichen Residenzen, die reichen Privathäuser verschönerten sich durch Park- und Gartenanlagen oder durch Säulenhallen, für die man eines reichen und mannigfaltigen plastischen Schmuckes bedurfte, der aber nicht nach so strengen Regeln hergestellt zu sein brauchte wie die statuarischen Werke der alten Zeit. Es kann uns nicht überraschen, dass man gerade in Pergamon Beispiele dafür findet. Im Jahre 1880 sind bei den Grabungen Humann's die Bruchstücke von drei Statuetten in halber Lebensgrösse mit unausgeführter Rückseite zum Vorschein gekommen, sie stellen Prometheus, Herakles und eine halbliegende männliche Figur dar, in der man unschwer eine Verkörperung des Kaukasusgebirges erkennt²⁾. Milchhofer hat nachgewiesen, dass diese Statuetten stufenweise über einander auf einen felsigen Hintergrund, von dem sie sich wie Reliefs abhoben, aufgesetzt waren, aus den pompejanischen Malereien lernen wir ganz entsprechende Compositionen kennen, der pergamenische Künstler hatte eben seine Figuren so aufgestellt, wie etwa ein Maler es gethan hatte.

Es liegt nahe, mit einer ebenso nach den Gesetzen des malerischen Stils angelegten Gruppe zwei berühmte Statuen in Verbindung zu bringen, nämlich den sogenannten Arrotino und den an einem Baume aufgehängten Märsyas, von dem wir mehrere Wiederholungen kennen. Die in der Tribuna zu Florenz befindliche und gemeinlich als Schleifer (Arrotino) bezeichnete Statue zeigt einen

¹⁾ In dieser Aufstellung zeigt sie die Zeichnung Pernier's *Segmenta nobil. signorum et statuarum*, Rom, 1638, Taf. 87, einzelne Figuren Taf. 33—34, 57—60.

²⁾ Milchhofer, Die Befreiung des Prometheus, 42. Programm zum Winckelmannsfeste, 1882.

dass die Rhodier nichts versäumten, um die von auswärts gekommenen Künstler festzuhalten. Sie ertheilten ihnen das Vorrecht der *ἐνδομία*, d. h. ein beschränktes Bürgerrecht, ja, die Söhne solcher Fremden wurden vollberechtigte rhodische Bürger ¹⁾. Neue Untersuchungen haben es ermöglicht, die Chronologie dieser Künstler mit grösserer Bestimmtheit aufzustellen, sie haben auch die wichtige Thatsache ergeben, dass die Thätigkeit der rhodischen Schule sich auf einen viel grossen Zeitraum erstreckte, als man bisher angenommen hatte ²⁾. Seit der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts bethätigt sie sich, während des zweiten Jahrhunderts und zum Theil auch während des ersten vermag sie sich zu behaupten und löst sich erst in dem Augenblick auf, wo die Einnahme der Stadt durch Cassius der rhodischen Macht den Todesstoss versetzt. Wegen dieser langen, luckenlosen Entwicklung verdient die rhodische Schule eine besondere Behandlung. Sie ist zwar eine hellenistische Schule, doch überdauert sie die 156 Olympiade, die nach Plinius' Aussage den Anfang der griechisch-römischen Renaissance bezeichnet. Wir werden sie in ihrem ganzen Verlauf betrachten, obgleich wir damit die zeitliche Grenze überschreiten müssen, die wir zunächst für die Geschichte der anderen Schulen uns gesteckt haben.

Gestützt auf das Studium der Inschriften schlägt Hiller von Gärtingen eine sehr ansprechende chronologische Reihenfolge der rhodischen Künstler vor ³⁾. Danach gehören in die zweite Hälfte des dritten Jahrhunderts Phyles von Halikarnass ⁴⁾, Mnasitimos, Timocharis von Eleuthernai, die beiden Chier Zenodotos und Menippos, sowie Simos und Onasiphon aus Salamis. Im zweiten Jahrhundert lebten Mnasitimos und Teleson, Pythokritos, der Sohn des Timocharis, der sich als Rhodier bezeichnet, Euthykates, Simias, Archidamos von Milet und endlich Protos. Die Meister der ersten Hälfte des letzten vorchristlichen Jahrhunderts sind Theon von Antiochia, der für Alexan-

1) So lautet z. B. die Signatur des Epicharmos aus Soloi *Ἐπιχάρμος Σολεός, ᾧ ἡ ἐνδομία δίδεται*. Sein Sohn aber zeichnet *Ἐπιχάρμος Ἐπιχάρμου Ῥόδιος*. Lowy, *Inscr. griech. Bildh.*, Nr. 191.

2) Vgl. Hiller von Gärtingen, *Die Zeitbestimmung der rhodischen Künstlerinschriften*, Jahrbuch des arch. Inst., IX, 1894, S. 22. Vgl. auch Holleaux, *Rev. de Philologie*, 1893, p. 171.

3) Jahrbuch des arch. Inst., n. a. O., S. 43.

4) Vgl. über diesen Künstler Schumacher, *Der Bildhauer Phyles*. Rhein. Museum, XLI, 1886, S. 223 ff.

dria arbeitet und in Rhodos die *Eudayia* erlangt, feiner Chaimos von Laodikeia, dann die Gebrüder Plutarchos und Demetrios, deren Schaffenszeit sich ganz sicher bestimmen lässt die Signatur des Plutarchos liest man nämlich am Postament eines Denkmals für einen rhodischen Bürger, der unter Anderem mit L. Licinius Murena, der im Jahre 82 den Titel Imperator erhielt, und mit L. Licinius Lucullus, der im Jahre 74 Consul war, in amtlicher Eigenschaft verkehrte¹⁾ Schliesslich gehören auch noch Epicharmos aus Soloi und sein gleichnamiger, mit dem rhodischen Bürgerrecht beschenkter Sohn derselben Kunstleigeneration an, sie pflegen die Ueberlieferungen der rhodischen Schule auch noch in der Zeit nach dem ersten Mithridatischen Krieg (88—84 v. Chr.)

Wir besitzen ein hervorragendes Werk der rhodischen Bildhauerkunst Am 14. Januar 1506 entdeckte ein römischer Bürger, Felice de' Freddi, in seiner Vigne unweit der Gärten von S. Pietro in Vincoli eine Marmorgruppe, die den Laokoon und seine beiden Söhne, von zwei Schlangen umschlungen, darstellte²⁾ Es war leicht, diesen Fund mit dem von Plinius erwähnten³⁾ Werk dieser rhodischen Meister, Agesandros, Polydoros und Athenodoros, zu identificiren Nach der Ansicht des römischen Schriftstellers überragte die aus einem einzigen Marmorblock gemeisselte Gruppe, die zu seiner Zeit in dem Palast des Titus stand, alle Werke der Malerei und Plastik, die Auffindung des Laokoon brachte die ganze Stadt in Aufruhr, man stürmte herbei, sie zu sehen, der Cardinal Galeotto della Rovere, ein Neffe des Papstes Julius II., bot 600 Goldgulden dafür, aber das Meisterwerk wurde durch den Papst angekauft, der es für sein damals im Bau begriffenes Belvedere bestimmte Die Bewunderung der Dichter und Künstler verrieth sich in bedeutsamer Weise Sadolet feierte den Laokoon in lateinischen Versen, Bramante befahl vier Kunstleuten, die Statue in Wachs nachzubilden und danach einen Erzguss herstellen zu lassen, wobei Jacopo Sansovino den Preis davontrug Man hatte sogar vor den Beschädigungen der Gruppe Respect erst unter Clemens XI., um das Jahr 1730, eiganzte

1) Hiller von Gärtringen, a. a. O., S. 26 Th. Mommsen, Sitzungsber. der Berl. Akad., 1892, XLII, S. 849

2) Zur Geschichte der Auffindung vgl. Michaelis im Jahrbuch des arch. Inst., V, 1890, S. 16

3) Plinius, Nat. Hist., 36, 37

Agostino Coinacchini die Arme der beiden Söhne und vielleicht auch den rechten Arm des Vaters¹⁾ Thut es noth, an die begeisterten Lobsprüche zu erinnern, die Winckelmann der vaticanischen Gruppe zollt, oder an die bedeutende Rolle, die sie dank Lessing's „Laokoon“ in der Geschichte der ästhetischen Anschauungen des 18. Jahrhunderts spielt²⁾

Der Lärm, der ehemals um den Laokoon sich erhoben hatte, ist heute ziemlich verstummt. Wir können daher die rein ästhetischen Betrachtungen auf sich beruhen lassen, für uns ist dies berühmte Werk nur die Bethätigung einer grossen Kunstschule und der Zeuge einer merkwürdigen stilistischen Richtung. Wir werden auch bei der Beschreibung des allgemein bekannten Denkmals nicht allzu lange verweilen (Fig. 285)³⁾ Der Priester Apollo's und seine beiden Söhne, die gerade um den Altar stehen, auf dem ein Opfer dargebracht werden sollte, sehen sich von zwei riesigen Schlangen überfallen, die Apollo's Rachsucht gegen sie gesandt hatte. Von einem der Thiere in die Seite gebissen, ist Laokoon auf den Altar zurückgesunken. Das Gesicht erscheint verzerrt, die Glieder von Angst durchschauert, die Brust in ausserster Anspannung aufgetrieben, indem er den rechten Fuss, dessen Zehen convulsivisch gekrümmt sind, mit der Feise gegen den Altar stemmt, versucht er, sich aus der gewaltigen Umstickung des Ungethums zu befreien. Rechts von ihm stösst sein jüngster Sohn, in dessen Brust sich die andere Schlange festgebissen hat, soeben seinen letzten Seufzer aus und stirbt. Der älteste Sohn wütht seinem Vater einen Blick voll Entsetzen und Mitleid zu, während er zugleich seinen Fuss zu befreien sucht, um den die eine der Schlangen schon ihre Schlingen gelegt hat. In vielleicht zu lebhaftem Widerspruch gegen eine Jahrhunderte lang getriebene Bewunderung haben die modernen Beurtheiler⁴⁾ gelegentlich sehr harte

1) Michéels, a. a. O., S. 53. Der Louvre besitzt einen Bronzeabguss aus Fontainebleau, der den Zustand der Gruppe vor ihrer Ergänzung wiedergibt.

2) Wir verweisen hierfür auf das vortreffliche Buch Justi's: Winckelmann, sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen, Leipzig, 1866—1872, I, S. 450.

3) Die ältere Literatur über den Laokoon ist sehr umfangreich. Das Wichtigste davon findet man bei Friederichs-Walters, Gipsabgüsse, S. 540, und bei Helbig, Führer, I, Nr. 153, zusammengestellt. Die neueren Arbeiten über den Laokoon werden wir im Folgenden citiren.

4) Sehr bezeichnend ist folgende Aeusserung O. Rayet's in seinen *Études d'archéologie et d'art*, p. 361: „Laokoon ist ein Schauspieler, der seine Rolle einstudirt und vor dem Spiegel die Wirkung prüft, die das Verzerren seines Angesichts hervorbringt.“

Urtheile über den Laokoon gefällt Man braucht kein Freund des Theatralischen zu sein und kann doch die wirklichen Vorzüge der Gruppe



Fig. 285 Laokoon (Rom, Vatican)

voll anerkennen Die Composition ist tadellos in ihrem geschlossenen Aufbau, die Linienführung von einer Reinheit, die jeder Kritik stand-

halt¹⁾ Die Behandlung des Nackten zeugt von einer ganz ungewöhnlichen Kenntniss des menschlichen Körpers. Mit seltener Virtuosität bildete der Künstler die in klampfhafter Angst eingezogenen Weichen, die stöhnende Brust, die sich eben ein schwerer Seufzer entwinden will. Das Gesicht aber mit seinen gemarterten Zügen drückt wilden Schmerz mit nie erreichter Gewalt aus. „Die neue, gefühl- und ausdrucksvolle Richtung der Kunst,“ schreibt Taine, „zeigt sich in der Wahl dieses schrecklichen und auf Ruhigung berechneten Gegenstands, in der erschreckend lebenswahren Wiedergabe der Schlangenleiber, in der ruhrenden Ohnmacht des armen Kleinen, der auf der Stelle stirbt, in der vollendeten feinen Darstellung der Muskeln, zumal am Leib und an den Füssen, in der schmerzhaften Schwellung der Adern, in der eingehenden, anatomischen Wiedergabe des Leidens.“²⁾ Wenn die stilistischen Vorzüge des Werkes so offenkundig sind, dass wir nicht mehr die ungetriebte Bewunderung für dies berühmte Bildniss hegen können, mit der es einen Winckelmann erfüllte? Der Grund liegt darin, dass wir seit Winckelmann eine noch reinere griechische Kunst kennen gelernt haben, eine Kunst, die unmittelbarer ist und weniger bewusst auf Sensation ausgeht und in der Wahl ihrer Ausdrucksmittel sich grossere Zurückhaltung auferlegt. Man merkt eben doch beim Laokoon die berechnete und mühsam gefundene Gruppierung, die im Atelier erworbene Kunstfertigkeit, die Absicht, den Zuschauer durch wunderbare Gewandtheit zu überraschen, man verlangt nach einem freieren, überzeugenderen Ausdruck, während man so etwas wie Missbehagen empfindet und überrascht ist, Angesichts dieser furchtbaren Tragödie so durchaus kuhl zu bleiben.

Über die Entstehungszeit des Laokoon ist viel gestritten worden. Aus der Stelle bei Plinius, wo dieser berichtet, dass die Statue zu seiner Zeit im Palast des Titus stand und dass die drei rhodischen Künstler sie *de consiliu sententia* ausgeführt hatten, lassen sich für die Chronologie keine Schlüsse ziehen. Besonders die Worte *de consiliu sententia* sind in sehr verschiedener Weise ausgelegt worden, doch

1) Man muss berücksichtigen, dass der rechte Arm Laokoon's unglücklich ergänzt ist. Beim Original war er in unwillkürlicher Bewegung gekrümmt, so dass sich die Hand nahe am Kopf befand.

2) Taine, *Voyage en Italie*, I, p. 156.

ein Beweis dafür, dass die Gruppe auf Befehl des Titus ausgeführt worden wäre, lässt sich, so viel scheint ausgemacht, aus diesen Worten nicht entnehmen¹⁾ Welches ist denn nun aber die richtige Deutung? Und was will hier das Wort *consilium* besagen? Ist etwa aus den Freunden der drei Künstler ein Rath gebildet worden mit dem Auftrag, über die Composition zu entscheiden und die Arbeit unter die drei Meister zu vertheilen²⁾? Oder hat man an eine Beirathung zu denken, die von den Künstlern selbst abgehalten wurde? Dann hatte also Plinius sagen wollen, die drei Künstler waren, ehe sie an die gemeinsame Aufgabe schritten, zu einer Verabredung über dieselbe zusammengetreten — was auf eine verwünscht naive Bemerkung hinausläufe. So bleibt nur eine Erklärung übrig, die mit der grossten Wahrscheinlichkeit zu besitzen scheint, dass nämlich Plinius gedankenlos irgend eine griechische Formel übersetzt hat, die der Signatur der Künstler hinzugefügt war und besagte, dass die Gruppe im Auftrag des Rathes oder Senates von Rhodos ausgeführt worden war³⁾.

Uebrigens darf man als sicher annehmen, dass der Laokoon sich schon vor Augustus in Rom befand. Ein im Jahre 1875 aufgefundenes pompejanisches Wandgemälde, das einer Decorationsweise angehört, die von der Zeit des Augustus bis etwa 50 n. Chr. in Pompeji üblich war, stellt den von den rhodischen Meistern behandelten Gegenstand in sehr ähnlicher Weise dar⁴⁾. Was aber die Annahme betrifft, wonach die rhodischen Künstler sich nach jener bekannten Stelle der Aeneis Vergil's gerichtet haben sollen⁵⁾, so ist sie von Forster durch völlig überzeugende Argumente aus dem Feld geschlagen worden. Es ist in der That sehr wahr-

1) Lachmann (Arch. Zeitung, 1848, S. 236) hat diese Vermuthung aufgestellt. Sie ist durch Forster (Verhandlungen der 40. Versammlung deutscher Philologen in Götting, Leipzig, 1890, S. 77 ff.) endgiltig zurückgewiesen worden.

2) Vgl. die Erklärung, die Mommsen (Hermes, XX, S. 285 ff.) von der fraglichen Pliniusstelle gegeben hat.

3) Vgl. O. Jahn, Aus der Alterthumswissenschaft, S. 169; Murray, Greek sculpt., II, S. 368. Nach Murray hatte die Formel etwa gelautet: *ἰστοῦσαν γνώμην ἱστορῶν*. Ueber die in Rhodos üblichen Formeln vgl. Swoboda, Griech. Volksbeschlüsse, S. 297. Man konnte auch an ein *κοινόν*, an einen jener religiösen Vereine, denken, wie sie im zweiten und ersten Jahrhundert in Rhodos vorkommen. Vgl. Foucart, Bull. de corresp. hellén., X, 1886, p. 199. Das Wort *κοινόν* wäre ganz genau durch das lateinische Wort *consilium* wiedergegeben. Siehe auch Guiraud, Les assemblées provinciales, p. 51.

4) Mau, Annali, 1875, tav. O, p. 273. Gaz. arch., IV, 1878, pl. 11.

5) Dies ist die Ansicht Lessing's. Vgl. C. Robert, Bild und Lied, S. 192 ff. Die Widerlegung dieser Ansicht findet man bei Förster, a. a. O., S. 85.

scheinlich, dass der römische Dichter aus einer griechischen Quelle geschöpft hat, denn schon Euphorion von Chalkis, der Bibliothekar von Antiochia zur Zeit Antiochos des Grossen (223—187), hatte den Untergang des Vaters zusammen mit seinen Söhnen in derselben Weise dichtersich dargestellt. Also weit entfernt, dass die Verse Vergil's die rhodischen Meister beeinflussten, mag vielmehr Vergil ihr Werk, das zweifellos gelegentlich der Plunderung von Rhodos durch die Soldaten des Cassius nach Rom gekommen war, dort häufig gesehen haben.

So bleibt uns noch zu entscheiden, ob die drei Bildhauer der rhodischen Schule des dritten Jahrhunderts angehören, oder ob sie zu jener jüngeren Generation zählen, die im vorletzten und letzten vorchristlichen Jahrhundert thätig war, mit anderen Worten, ob der Laokoon alter oder junger ist als der Fries am grossen Altar zu Pergamon. Zwischen Laokoon und dem jungen Giganten, den die Schlange der Athene bedrängt (s. oben Fig. 272), lässt sich eine gewisse Ähnlichkeit in der Haltung nicht verkennen, es fragt sich, welches von den beiden Werken dem andern wohl als Vorbild gedient hat. Das Zeugnis der epigraphischen Texte scheint derjenigen Annahme günstig zu sein, wonach die Ausführung der rhodischen Gruppe am Anfang des letzten vorchristlichen Jahrhunderts gehört. Zu diesem Ergebniss kam zuerst Kekulé, als er die Inschriften studierte, in denen die Namen des Agesandios und Athenodoros vorkommen¹⁾. Die eine, in Antium gefunden, enthält die Signatur eines Athenodoros, des Agesandios Sohn²⁾, andererseits lernen wir durch eine Inschrift aus Lindos ein Ehrendecret für einen Athenodoros kennen, der als Sohn des Agesandros und Stiefsohn des Dionysios bezeichnet wird. Es scheint, dass wir es hier mit einem der Meister des Laokoon zu thun haben³⁾. Nun aber geholt nach den neuesten Untersuchungen, die Hiller von Gartringen darüber angestellt hat, diese Inschrift dem Anfang des letzten vorchristlichen Jahrhunderts an. Dasselbe gilt

1) Kekulé, Zur Deutung und Zeitbestimmung des Laokoon, Berlin und Stuttgart, 1883. Ueber diese Inschriften vgl. Lowy, *Inschr. griech. Bildh.*, Nr. 203, 302, 446, 479, 480, und Förster, *Laokoon-Denkmal und Inschriften*, *Jahrbuch des arch. Inst.*, VI, S. 177.

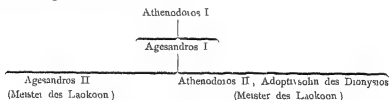
2) Lowy, *a. a. O.*, Nr. 203.

3) Lowy (*a. a. O.*, Nr. 546) hält es für möglich, dass dieser mit dem Athenodoros bei Plinius ein und dieselbe Persönlichkeit ist. Vgl. Holleaux, *Rev. de Philologie*, 1893, p. 178, note 4.

von einer Inschrift, die Paton herausgegeben hat¹⁾ in ihr wird ein Agesandros, Sohn des Agesandros, Enkel des Athenodoros erwähnt. Dieser wäre dann Agesandros II., der Bruder von Athenodoros II., auch er hatte am Laokoon mitgearbeitet. Auf Grund dieser verschiedenen Texte ist es nun möglich, einen Stammbaum aufzustellen, der die Verwandtschaft dieser Künstler veranschaulicht²⁾. Der dritte Meister des Laokoon, Polydoros, muss dann nothwendiger Weise ihr Zeitgenosse gewesen sein, ja vielleicht war er sogar ihr Bruder. So würden denn also die Meister des Laokoon den ersten Jahren des ersten Jahrhunderts angehören, d. h. derjenigen Zeit, die, wie wir sahen, einen nochmaligen Aufschwung der rhodischen Schule erlebte³⁾. Ist dem so, dann wäre der Laokoon beinahe ein Jahrhundert jünger als der Fries von Pergamon. Verliert er dadurch an Werth, und braucht man ihn deshalb als Plagiat zu bezeichnen? Gewiss nicht. Die Anschauungen der Griechen waren in dieser Hinsicht von den unsrigen sehr verschieden, für sie kam die Erfindung eines plastischen Motivs eist in zweiter Linie, das ganze Verdienst eines Werkes bestand in der Art und Weise, wie der Künstler ein gegebenes Motiv auszunutzen verstand, sowie in der Vollkommenheit der Ausführung. Vergleicht man unter diesem Gesichtspunkt den Giganten des Frieses mit der vaticanischen Gruppe, so kann man die Ueberlegenheit der letzteren keinen Augenblick in Frage ziehen⁴⁾.

1) Paton, *Bell de corresp hellén*, XIV, p. 278.

2) Der Stammbaum, den Hiller von Gastrungen im *Jahrb. des arch. Inst.*, IX, 1894, S. 37, aufgestellt hat, sieht folgendermaßen aus:



3) Die Ansicht, wonach der Laokoon älter sein soll als der pergamenische Fries und schon im Verlauf des dritten Jahrhunderts entstanden wäre, ist von Brunn (*Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen*, V, 1884, S. 263–272) und von Trendelenburg (*Die Laokoongruppe und der Gigantenfries des pergamenischen Altars*, Berlin, 1884) verfochten worden. Ihnen schliesst sich Helbig (*Führer*, I, S. 100) an. Brizio dagegen (*Nuova Antologia*, 3. Serie, Band XXI, Rom, 1889) hält den Laokoon für jünger als den pergamenischen Fries, und ebenso denkt Forster (a. a. O.), sowie Wagnon (*Rev. arch.*, N. S., vol. XLIV, 1882, p. 330).

4) Brunn (*Jahrb. der Kunstsammlungen*, V, S. 264) hat übrigens sehr fein darauf hingewiesen, dass die Verschiedenheiten zwischen den beiden Werken doch viel erheblicher sind als die Ähnlichkeiten.

Wenn den rhodischen Meistern der pergamenische Fries bekannt war, so haben sie ein Thema, das dort eben nur angedeutet war, in einzig bedeutender Weise weiter entwickelt, ihnen gebührt das Verdienst, Alles daraus gemacht zu haben, was darin lag, und ein höchst eigenartiges Werk geschaffen zu haben, das in der hellenistischen Kunst bis auf Weiteres das vollkommenste Beispiel innerhalb der tragischen Gattung darstellt



Fig. 286 Feinreliefgruppe aus Kleinasien (Collection Lecuyer, pl. 6)

VIERTES KAPITEL

DIE ALEXANDRINISCHE KUNST

§ 1 DIE ALEXANDRINISCHE PLASTIK

Als Alexander der Grosse im Jahre 332 die Stadt gründete, welche die Residenz der Ptolemaer werden sollte, wünschte er damit der ganzen griechischen Welt eine Hauptstadt zu geben. Alexandria war nicht so glücklich, dies zu werden. Aber wenn es auch politisch nur die Hauptstadt des Königreichs der Lagiden war, so spielte es doch im sittlichen und geistigen Leben der hellenistischen Griechen vollkommen die Rolle, die sein Gründer ihm zugedacht hatte. Als Stadt ohne Vergangenheit und Tradition, ins Dasein geufen durch den Willen des Welteroberers, war Alexandria durch seine privilegierte Lage ganz dazu geschaffen, der bevorzugte Biennpunkt jenes hellenistischen Weltbürgerthums zu werden, das nach und nach die Stelle des alten Hellenenthums eingenommen hatte. Zwei grosse Civilisationen beuhren und durchdringen sich in dieser Stadt: die griechischen und ägyptischen Gottesdienste erfahren dort eine Verschmelzung, ein hellenistischer Serapis tritt der Isis zur Seite, die Gott gewordenen griechischen Könige erfahren neben den Gottheiten des alten Aegypten anbetende Verehrung. So vollenden die Ptolemaer das Werk der Verschmelzung, von dem Alexander getraut hatte. Die grosse, von Demokrates nach einem grossartigen Plan erbaute Stadt gewahrt durchaus den Anblick einer Weltstadt. Während die einheimische Bevölkerung in dem Stadttheil Rhakotis zusammengepfercht war, sah man eine buntscheckige Menge von Griechen, Juden, Syriern und anderen Orientalen die schonen Strassen und Wandelhallen der Neapolis füllen, am Hafen sich tummeln und an Festtagen vor der grossen monumentalen Fiestreppe zum Serapeion sich

diangen Ein griechischer Romanschriftsteller schildert den feenhaften Anblick, den die illuminierte Stadt an grossen Feiertagen darbot, mit den Worten „Nigends war Nacht, eine neue Sonne erhob sich, in tausend Strahlen ihr Licht ausströmend. Da schaute ich eine Stadt, die an Schönheit mit dem Himmel wetteiferte“¹⁾ Bekannt ist, welche bedeutende Stellung Alexandria in der griechischen Literaturgeschichte einnimmt²⁾ In Ermangelung einer wahrhaft nationalen Literatur finden alle Formen der hellenischen Bildung, Poesie, Gelehrsamkeit und Wissen dort glänzende Vertreter Die beiden Bibliotheken im Museum und Serapeion beigen alle Schätze, die den literarischen Reichthum von Hellas ausmachen Von den Ptolemaern besoldete Hofdichter und Grammatiker leben in der fleissigen Stille des Museums, üben Kritik an den alten Handschriften, feilen Epigramme und verfassen kunstvolle Lehrgedichte zum unvergänglichen Ruhm ihrer königlichen Gönner

Auf anderen Gebieten herrscht eine nicht minder grosse Vielgeschäftigkeit Alexandria sieht rasch ein blühendes Kunstgewerbe sich entwickeln, das sein Material und sein Herstellungsverfahren nicht selten der altägyptischen Industrie entnahm Die in Aegypten angesiedelten griechischen Handwerker leinen Glas zu gressen, Thongefässe mit jener schonen blauen Schmelzmasse zu überziehen, deren geheimnissvolle Zusammensetzung sie in den ägyptischen Werkstätten kennen lernen Die berühmten Kameen Ptolemaios' II mit Arsinoë in St Petersburg, von Ptolemaios VI mit Kleopatra in der Wiener Sammlung zeugen von der wunderbaren Geschicklichkeit und dem überaus feinen Geschmack der dortigen Steinschneider Die alexandrinischen Goldschmiede waren unübertroffen in der Herstellung schöner Silbergeschätze, nach denen in der ganzen alten Welt lebhaft Nachfrage herrschte³⁾ Aber darf man von dieser Blüthe des Kunstgewerbes ohne Weiteres auf eine ebenso glänzende Entwicklung der Plastik schliessen? Besitzt die Bildhauerei in Alexandria gerade so wie in Pergamon und Rhodos einen eigenartigen, schöpferischen Zug? Man hat lange der Residenz der Lagiden den Ruhm vorenthalten, überhaupt eine eigene

1) Achilles Tatius, *Leukippe und Kleitophon*, V, 2, 2 Vgl. Couat, *La littérature alexandrine*, p. 22

2) Siehe Couat, a. a. O., J. Girard, *Études sur la poésie grecque. L'Alexandrinisme*, p. 209 bis 353, Susenhihl, *Gesch. der griech. Literatur in der Alexandrinerzeit*

3) Vgl. Schreiber, *Alexandrinische Toreutik*, Leipzig, 1894.

Bildhauerschule besessen zu haben. Erst in alleineuester Zeit hat sich ein Umschwung der Ansichten zu ihren Gunsten vollzogen, und ganz besonders die Arbeiten Schreiber's haben mit Erfolg die Sache der alexandrinischen Kunst verfochten¹⁾. Sie war zweifellos ein für allemal gewonnen, wenn der Boden von Alexandria jemals methodisch durchsucht worden wäre. Bei dem augenblicklichen Stand unserer Kenntnisse sehen wir uns immer noch auf Vermuthungen angewiesen.

So viel aber steht wenigstens fest, dass nach dem Beispiel anderer hellenistischer Heischei auch die Ptolemaer fremde Künstler an ihren Hof zogen. So verweilt dort der Maler Apelles. Auch zwei Bildhauer, Demetrios von Rhodos und Theon von Antiochia, arbeiten in Alexandria²⁾. Der Meister Bityaxis, der die Cultstatue für das Serapeion schuf, scheint ein kleinasiatischer Grieche zu sein. Besonders sind es literarische Zeugnisse, die zu der Annahme berechtigen, dass die griechisch-ägyptische Stadt in Kunstwerken einen ungewöhnlichen Luxus entfaltete. Die von den Ptolemaern errichteten Gebäude enthielten eine Welt von Statuen. Im Tychaion, das sich mitten in der Stadt erhob, gab es Gotterbilder, Darstellungen der Nike und eherner Portratstatuen der Ptolemaer³⁾. Im Homerion hatte Ptolemaios Philopator rings um die Statue Homer's die Bilder der Städte aufstellen lassen, die sich um die Ehre stritten, seine Heimath zu sein⁴⁾. In welchen Mengen gar die Bildnisse der Könige hergestellt wurden, lässt sich leicht denken. In dem seiner Schwester Arsinoe geweihten Tempel stiftete Ptolemaios Philadelphos die Goldelfenbeinbilder seiner Eltern und das aus einem riesigen Topas geschnittene Bildniss seiner Schwester⁵⁾. Auch von seiner Geliebten Kleino gab es mehrere Statuen in Alexandria. Dazu muss man noch diejenigen Bilder der Königsfamilie zählen, die in den grossen Heilthümern von Hellas theils von den Königen selbst, theils von ihren Hoflingen errichtet wurden. So die Statue des Ptolemaios Soter in

1) Schreiber, Athen Mitth., X, 1885, S. 30 ff., Jahrbuch des arch. Inst., IV, 1889, S. 113. Die Wiener Brunneneinfüsse aus Palazzo Grassi, Leipzig, 1888. Vgl. Michreits, Ueber alexandrinische Kunst, in den Verhandlungen der Philologenversammlung in Athen, 1887, Leipzig, 1888, S. 34. Overbeck, Griech. Plastik, II¹, S. 352.

2) Lowy, Inschr. griech. Bildh., Nr. 187.

3) Labanios, *Συγγραμματα β'* [Overbeck, Schriftquellen, Nr. 1987].

4) Aelian Var. Hist., XIII, 21 [Overbeck, ebenda, Nr. 1988].

5) Theokrit, Id. XVII, 124, Plinius, Nat. Hist., 37, 108.

Olympia, die der Aisinos im Heiligthum des Helikon, wo sie von einem eichenen Vogel Strauss getragen wurde¹⁾ Es giebt mit anderen Worten in Alexandria eine Hofkunst, deren Pracht wir uns leicht vorstellen können Man lese nur in der 15 Idylle Theokrit's die Schilderung des Adonisfestes, das zu Ehren der Aisinos II begangen wurde, oder man vertiefe sich in die vom Rhodier Kallixenos gegebene Beschreibung der von Ptolemaios II angeordneten Pompa²⁾ Man hat dabei die Empfindung einer Vision, so blendend ist der griechische und ausländische Luxus, der da entfaltet wird Statuen von Gold, von Elfenbein und Ebenholz, Hunderte von Thierbildern, „die von den ersten Kunstlern geschaffen waren“, werden da in wunderbarem Zuge an uns vorbei geführt Das Punkschiff Ptolemaios' IV, die sogenannte *thalamgós*, war mit unerhörtem Reichthum ausgestattet, Kallixenos erwähnt voll Bewunderung Epistylen aus lauterem Gold, auf denen Friesse von Elfenbein hinflehen, ferner Statuen der Königsfamilie aus Alabaster, endlich ein Marmorbild der Aphrodite, das in einem Rundtempel stand³⁾ Man kann sich denken, welche Kunstschatze Alexandria den Römern darbot, als Augustus die Residenz der Ptolemaei methodisch ausplünderte⁴⁾

Dass es griechische Kunstler gab, die sich in Alexandria niedergelassen hatten, die dort arbeiteten und hellenistische Kunstgebrauche dorthin verpflanzten, darüber kann Allen nach kein Zweifel bestehen Man kennt jetzt eine ganze Anzahl von Marmorwerken, Portraits, Copien nach Statuen, Nachbildungen landläufiger Motive, die in der Stadt selbst zu Tage gekommen sind⁵⁾ Aber den stärksten Beweis liefern uns merkwürdige Denkmale in griechisch-ägyptischem Mischstil, die zeigen, wie die Kunst des alten Aegypten sich nach und nach mit Hellenismus durchsetzt, ohne auf ihre eigenen Stugesetze oder auf ihr heimkömliches Material zu verzichten Die einheimischen Kunstler

1) Pausanias, VI, 15, 10, 17, 3, IX, 31, 1 [vgl auch I, 8, 6]

2) Theokrit, Id XV, 110 Athenaeus, V, p 196 A, 25 [Overbeck, Schriftquellen, Nr 1899f]
J Delmarre hat nachgewiesen, dass diese *πομπή* zu einer *περιεργία* gehörte und mit der Einweihung der zu Alexandria um 280 durch Ptolemaios II gestifteten „isolympischen“ Spiele zu sammenhing Wir kennen diese aus einer um 180 v. Chr. gefundenen Inschrift (Revue de philologie, April, 1896)

3) Athenaeus, V, p 203 E, 37 [Overbeck, Schriftquellen, Nr 1986]

4) Vgl W Wunderer, Membrae Alexandrinae, Wulzburg, 1894

5) Schreiber, Athen Mitth., X, 1885, S 389 Vgl Botti, Notice des monuments exposés au musée gréco-romain d'Alexandrie, p 76—81 Vielleicht stammt auch eine haische, hellenistische Gruppe, Aphrodite und Triton, aus Alexandria Arch Anzeiger, 1894, S 29

schneiden Figuren in den Granit, deren Typus agyptisch ist, während die Ausführung handgreiflich den Einfluss griechischer Vorbilder verrieth. Ein Beispiel hiefür ist das aus Granit gehauene Portrait des Ptolemaios Philometor (180—145), das zu Aegina gefunden wurde und jetzt im Athener Centralmuseum steht¹⁾. Das Haupt ist lose umwunden mit einem gestreiften Tuch (Klaft), auf dem die doppelte, mit der Urausschlange geschmückte Kione von Ober- und Unteragypten sitzt, der Pfeiler, an den die Statue sich lehnt, trägt eine Inschrift in Hieroglyphen, überhaupt ist der ganze Eindruck des Werkes agyptisch. Indessen hat der Bildhauer doch im Gesichtsausdruck und in der Haarbehandlung dem griechischen Geschmack mehr als ein Zugeständniss gemacht und sich als Schüler der Griechen ausgewiesen. Dieser Mischstil hat allerdings keine Werke von erheblichem Werth hervorgebracht, er scheint nicht einmal über die grossen Städte des Deltas hinaus Anklang gefunden zu haben. Immerhin zeugt er von hellenistischen Einflüssen, die mächtig genug waren, um die seit Jahrhunderten bestehenden Gewohnheiten der agyptischen Kunst abzuwandeln.

Es erhebt sich nun die Frage, ob die alexandrinische Plastik ein eigenartiges Gesicht besitzt und ob sie an ihrem Theil dazu beiträgt, das Gebiet der Bildhauerei um neue Vorworte zu bereichern. Ich neige dazu, dies zu glauben, wenigstens scheint mir ein schönes Werk, das sicher von einem griechischen Künstler aus der Zeit der Ptolemaei geschaffen wurde, eine eigenthümlich alexandrinische Schöpfung zu sein, ich meine die Kolossalstatue des Nil im Vatican (Fig. 287)²⁾. Sie wurde gleichzeitig mit ihrem Gegenstück, dem Tiber, der sich gegenwärtig im Louvre befindet, unter Leo X. in der Nähe von S. Maria sopra Minerva entdeckt. Beide Statuen schmückten vielleicht einst die Zugänge zum Tempel der Isis, der in jener Gegend gelegen war. Der Tiber ist nur eine griechisch-romische Wiederholung eines ursprünglich griechischen Motivs, das geschaffen wurde, um den grossen agyptischen Fluss zu personifizieren. Die Ueberlegenheit der Nilstatue ist unverkennbar, sie ist

1) J. Eiv., *Athen Mitth.*, XII, 1887, S. 212, Taf. VII—VIII. Maspero (*Archéologie égyptienne*, p. 299) hat noch andere Beispiele derselben Art angeführt. Vgl. einen männlichen Kopf aus schwarzem Granit im Wiener Kaiserhaus, der aus der alten Sammlung Miramont stammt. *Arch. Anzeiger*, 1891, S. 175, Nr. 33. *Gaz. des Beaux-Arts*, 1892, I, p. 470 (S. Reinach).

2) Die Literatur findet man bei Helbig, *Führer*, I, Nr. 47. Abgebildet bei Brunn, *Denkmäler*, Nr. 196.

auf ein Zeichen von ihnen kann ein solcher Slave geknebelt werden, wie jener Neger, den eine bei Memphis gefundene griechisch-ägyptische Bronze uns vorführt¹⁾

In allen diesen Bildwerken ist nichts, was über den Rahmen der Geniebildnerei hinausginge. Aber merkwürdig ist, mit wie unendlich viel Schwung, Witz und guter Laune die alexandrinischen Künstler diese Vorgänge des täglichen Lebens zu behandeln verstanden, sie bekunden darin eine Scharfe der Beobachtung, eine stilistische Sicherheit, die aus diesen Figuren wahrhaftige Kunstwerke macht. Nichts begreiflicher, als dass sie rasch Mode wurden und allenthalben in der griechisch-römischen Welt Verbreitung fanden. Vielleicht treten gerade in diesen Werken die eigenartigsten Vorzüge der alexandrinischen Kunst zu Tage.

§ 2 DIE „RELIEFBILDER“

Mehrfach haben wir schon auf jene eigenthümliche stilistische Richtung hingewiesen, die darauf ausgeht, die Gesetze der Malerei auf das Relief zu übertragen. Der kleine Fries vom Zeusaltar in Pergamon hat uns gezeigt, worin das Verfahren bei dieser malerischen Compositionsweise besteht. Die Basis der Nilstatue und des Farnesischen Steins führten uns dann landliche oder sonst malerische Scenen vor Augen, die ganz wie Geniegemälde angelegt waren. Dieser neue Stil findet seinen vollendetsten Ausdruck in einer Reihe von Reliefdarstellungen, die unter dem Namen der „hellenistischen Reliefbilder“ bekannt sind²⁾. Diese Denkmäler, die in den römischen Sammlungen in grosser Anzahl vorkommen, galten lange für plastische Nachahmungen alexandrinischer Gemälde, bis ihnen Schreiber ihren richtigen Platz in der Kunstgeschichte angewiesen hat³⁾. Man ist heutzutage darüber einig, dass man in ihnen theils griechische Originale, theils römische Copien nach hellenischen Vorbildern besitzt. Wenn aber Schreiber als die Heimath dieser malerischen Reliefs Alexandria bezeichnet hat, so konnte er sich auf ein positives

von Negersclaven abgebildet. Ueber die Denkmäler mit Abbildungen von Negertypen vgl. die bei Potier et Remach, *Myrina*, p. 473, note 5, angeführte Literatur.

1) Michon, *Bull. de la Société des Antiquaires de France*, 1893, p. 166.

2) Schreiber hat die ganze Reihe derselben in einem schönen Sammelband herausgegeben: *Die hellenistischen Reliefbilder*, Leipzig, Engelmann, 1889—1893.

3) Th. Schreiber, *Die Wiener Brunneneileufs aus Palazzo Giustiniani*, Leipzig, 1888.

Zeugniß dafür nicht beufen, gleichwohl hat seine Annahme viel für sich und bis zu Stunde ist sie nicht widerlegt worden

Die hellenistischen Reliefs dienen ausschliesslich decorativen Zwecken, in der Anlage Gemalden ähnlich, sollen sie den Schmuck des Schlosses oder Wohnhauses ergänzen. Vielleicht kannten die Griechen schon vor Alexander die Sitte, den Mauern gewisser öffentlicher Bauwerke eine plastische Ausschmückung zu geben¹⁾, doch durch nichts sind wir berechtigt, solchen Schmuck auch für Privatgebäude vorzusetzen. Unter den Diadochen aber eignete sich die griechische Welt mit grossem Eifer den im Orient beliebten Gebrauch an, die Wände der Häuser mit Reliefplatten zu incrustieren. Bei ihren Feldzügen in Asien sahen die Officiere Alexander's jene mit Reliefs überzogenen Alabasterflüsse und Metallverkleidungen, mit denen die Paläste der Perser ausgeputzt waren, und als nun die griechischen Fürsten in Seleukia, Antiochia, Alexandria sich prunkvolle Residenzen erbauten, da entlehnten sie den Asiaten den Luxus dieser decorativen Fullungen, die über die langen Fluchten der Säulenhallen, über die Mauern der Bibliotheken und königlichen Gemächer heiteren Schmuck verbreiten. Nogens bürgerte sich, wie es scheint, diese Sitte schneller ein als in Alexandria.

Diese neue Art von Reliefs für Innenräume bedurfte anspruchsloserer Gegenstände, als die monumentale Plastik sie an den heroischen Vorwürfen besessen hatte. Die alexandrinischen Bildhauer wandten sich entschlossen den Gegenständen zu, die zum Repertoire der Staffeleimalerei gehörten. Indem diese damals eine Richtung, die schon durch die Zeitgenossen des Nikias und Apelles eröffnet worden war, mit Nachdruck weiter verfolgte, fasste sie die mythologischen Stoffe mehr und mehr genremässig auf und hauchte ihnen so gewissermaassen neues Leben ein. Gleichzeitig gefällt sich die alexandrinische Literatur in der Schilderung der sogenannten „verlegenen Mythen“, namentlich der Liebesgeschichten der Götter, wie sie beispielsweise Hermetianax und Kallimachos in ihren Elegien ausmalen²⁾. Diesem Vorstellungskreis entnahmen nun auch die Bild-

1) Vgl. Leo Bloch, Griech. Wand-schmuck, München, 1895, S. 55—57. Diese Rolle spielte nach Bloch das Peladenrelief und das Relief im Museum Torlonia mit Herakles, Philoktet und Odysseus. Aber dies sind, wie Bloch richtig bemerkt, nur Copien, erst nach den Originalen liess sich entscheiden, ob sie wirklich eine architektonische Bestimmung besaßen.

2) A. Couat, La littérature alexandrine, p. 81 ss. Vgl. Schreiber, Die Wiener Brunnenreliefs, S. 11.

hauet ihre Anregungen. Der schöne Endymion, der auf einem Felsen eingeschlafen ist, während sein Hund durch Gebell die Ankunft der Selene verkundet, Paris und Eros, der verwundete Adonis, Polyphem in seiner Hölle, Daidalos und Pasiphae, das sind so einige der Gegenstände, welche die Künstler in jenen grossen, plastischen Wand-



Fig. 295 Perseus und Andromeda (Rom, Capitolsches Museum)

fullungen, die man sehr richtig als „Prachtreiefs“ bezeichnet hat, darzustellen pflegten¹⁾. Eine vortreffliche Probe für den dabei angewandten Stil liefert uns das hübsche Relief auf dem Capitol, wo Perseus die Andromeda befreit und ihr ritterlich den Arm reicht, um sie von dem Felsen, an den sie angeschmiedet war, herunter zu geleiten (Fig. 295)²⁾. Die Darstellung ist etwas gesucht, grazios

1) Vgl. Schreiber, Die hellenistischen Reliefbilder, Taf. XIII, IX, IV, VIII. Mehrere von diesen grossen Reliefs befinden sich im Palazzo Spada in Rom. Vgl. Helbig, Führer, II, Nr. 938 ff.

2) Schreiber a. a. O., Taf. XII. Vgl. Helbig, Führer, I, Nr. 456.

und einneht sich an die mythologischen Spieleien („mythologies“) des 18. Jahrhunderts. Sonst werden meist ländliche Idyllen dargestellt, in denen oft Satyrn die Hauptrolle spielen. Da überrascht eine eine Nymphe, die am Fusse einer Pflanze eingeschlafen ist, ein anderer, der noch in den Junglingsjahren steht, spielt im Schatten eines Baumes die Flöte und lehnt sich dabei an einen Saulenschaft, auf dem ein Priapos steht¹⁾. Bekannt ist auch das zierliche Relief im Louvre, wo ein junger Satyr von den Stipazzen der Jagd ausruht und sich den Scherz erlaubt, die Lusternheit eines zahmen Pantheis dadurch zu entflammen, dass er ihm einen toten Hasen einhält²⁾.

Einige von diesen Darstellungen sind entzuckend geistreich und grazios. Ihren eigenartigen Charakter verdanken sie aber alle gewissen maleischen Elementen, die meistens unmittelbar aus der Natur entlehnt sind. Dieses Auftreten des Landschaftlichen im Reliefbild bedeutet einen gewaltigen Umschwung. In der klassischen Zeit bezieht die Plastik den Gegenstand der Natur gegenüber nur eine gleichgültige Gleichgültigkeit. Die menschliche Gestalt herrscht im Relief unbedingt. Höchstens bemerkt man hier und da einen knappen Hinweis auf die Örtlichkeit, in der ein Vorgang spielen soll. Ein Baumstamm mit entlaubten Zweigen genügt, um einen Tempelbau anzudeuten, eine schmale Felsenkante reicht hin, um die Vorstellung von einer heiligen Grotte zu erwecken. Natürlich vermochte so schmachtiger Schmuck das Auge nicht zu fesseln. In den Reliefbildern dagegen spielt die Landschaft ganz wesentlich mit. Besonders häufig begegnet ein überhangender Felsen, der sich vom Hintergrund abhebt oder ihn gelegentlich in seiner ganzen Ausdehnung überzieht und so dem Bildhauer zahlreiche Möglichkeiten bietet, seine Figuren in mehreren Gründen aufzustellen. So bildet ein Felsenhintergrund den schattigen, kühlen Schlupfwinkel, wo der kleine Satyr des Louvre sich ausruht, so hängt eine Felswand über die Quelle herein, an der auf einem Relief des Palazzo Spada Bellerophon den muden Pegasos trankt (Fig. 296)³⁾. Meist belebt auch noch Vegetation diese felsigen Ecken, und Bäume zeichnen auf dem Hintergrund ihre wunderbar gewundenen Stämme und das

1) Schreiber, Hellenist. Reliefbilder, Taf. XXIV, XVII.

2) Schreiber, ebenda, Taf. XXII. Vgl. Frohner, Notice, Nr. 281.

3) Schreiber, ebenda, Taf. III.

feine Netz ihrer dicht belaubten Zweige ab. Diese Umrisse der Bäume werden schlicht und klar mit grosser Geschicklichkeit bald nur eben angedeutet, bald wirkungsvoll zur Geltung gebracht, immer



Fig. 296 Bellerophon, den Pegasos trinkend (Rom, Pal. Spada)

aber heben sie sich mit einer Leichtigkeit vom Hintergrund ab, dass jeder Gedanke an storende Ueberladung ausgeschlossen ist. Auch die Architektur kommt zu Wort: man bemerkt bald die reinen Linien einer mit Bukranien geschmückten Halle, bald die schlanke Säulensstellung eines kleinen Heiligtums¹⁾. Dazu kommen endlich noch ländliche Heimen, Priapen, Gaulanden, die sich um eine Felsnase,

1) So auf dem hethischen Relief des Palazzo Spada mit der Darstellung von Amphinon und Zethos. Schreiber, ebenda, Taf. V.

einen Altar, ein Tempelgebalk schlingen und zwar in verschwenderischer Fülle, wie das der Zunahme der „Guirlandomanie“ in alexandrinischer Zeit entspricht. Unschwer erkennt man in dem Allen die Landschaft der Bukoliken, wie sie den Szenen des griechischen Idylls als Rahmen dient und in den Epigrammen der Anthologie oder in den Hütengedichten Theokrit's mit scharfen Strichen gezeichnet wird. Bis zu einem gewissen Grade lässt sich diese Entwicklung des malerischen Stils mit der im 18. Jahrhundert vergleichen, als in der Malerei die Landschaft aufkam, um die landlichen Szenen und galanten Lustbarkeiten in gefälliger Weise zu umrahmen. Auch die Alexandriner behandeln die Landschaft gewissermaßen wie einen neutralen Hintergrund, von dem die menschlichen Gestalten sich besser abheben, ein solcher Hintergrund beansprucht nicht, dem Auge weite Perspektiven zu eröffnen, er will nur die Scene reich und freundlich gestalten und ihr einen gewissen Charakter auftragen.

Das Malerische tritt uns noch mehr bei der kleineren Sorte dieser plastischen Gemälde, bei den „Cabinetbildern in Relief“ entgegen, die zum Schmuck der Wohnräume dienten. Der beschränkte Umfang solcher Compositionen zwang die Künstler, dem Hintergrund mehr Tiefe zu verleihen, sie mussten die Gegenstände des Vordergrunds erhabener darstellen und alle Einzelheiten kräftiger modelliren. Die Ausführung ist von so wunderbarer Feinheit, dass man sich fragt, ob nicht die Originale der römischen Copien sehr oft Metallreliefs waren, ein Grund mehr, gerade in Alexandria den Ursprung dieses Stils zu suchen. Auch die Gegenstände der Darstellung sind realistischer. Auf dem engen Raum dieser Bildchen anspruchsvolle Vorwürfe behandeln zu wollen, wäre unsinnig. Die Künstler halten sich daher an Vorgänge des Alltagslebens, an Anekdoten, Genrescenen und kommen damit dem Geschmack ihres Publicums, das an genauer, realistischer Beobachtung des täglichen Lebens seine Freude hat, am besten entgegen. Unter diesen Cabinetbildchen findet man in der That beinahe alle Seiten der Genremalerei vertreten: ein richtiges „Interieur“ z. B. bietet ein Relief des Lateran, wo ein Dichter an seinem mit Masken und Handschriften bedeckten Tische sitzt¹⁾, ein historisches Genrebild besitzen wir in dem Zwiesgespräch

von einem in einem Garten

1) Schreiner, ebenda, LXXXIV

zwischen Alexander und Diogenes vor den Mauern Korinths. Ganz besonders gefallen sich die Bildhauer, wie bei den Marmor- oder Bronzestatuetten, so auch bei diesen Reliefs darin, das Leben der kleinen Leute, der Huten, Bauern und Fischer zu beobachten und jeden in der Bethätigung seines Berufs im Bilde vorzuführen. Man hat diese plastischen Gemälde mit den niederländischen Genrebildern

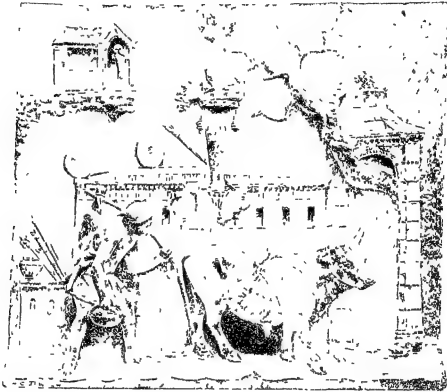


Fig. 297 Bauer, zu Märkte ziehend. Relief
(München, Glyptothek.) 0,30 m hoch

verglichen, und insofern als beide Kunstgattungen dieselbe realistische Richtung verfolgen, ist der Vergleich berechtigt. Man begegnet in unseren Reliefs mehr als einem Motiv der holländischen Maler, nur dass es natürlich mit antikem Geschmack aufgefasst ist. Ein Relief des Capitols zeigt ein richtiges Marinestück, einen Hafen mit seinem Hintergrund von Bogengängen, hinter denen ein reich gegliedertes Gelände ansteigt, wo eine Ziegenherde weidet und eine ländliche Capelle im Schatten eines Baumes sich erhebt. Im Vordergrund aber fährt eben eine Barke in den Hafen ein, während ein Fischer,

der bis zu den Knien im Wasser steht, den Fisch erfasst, der in sein Netz gegangen¹⁾ Der Urheber eines merkwürdigen Reliefs in München erzählt eine kleine landliche Scene, die er nach der Natur aufgenommen, in launiger Weise (Fig 297)²⁾ Ein alter, ganz gebuckter Bauer, der an einem Stab auf der Schulter einen Hasen trägt und noch ausserdem mit einem Korb voll Früchte beladen ist, begiebt sich nach dem Markt des nahen Stadtchens, vor sich her treibt er seine Kuh, die gleichgültig ihre Strasse zieht, ohne sich um die beiden Lämmer zu kümmern, die mit gebundenen Füssen ihr über den Rücken hangen. So weit wäre dies der platteste Realismus, wenn nicht der landschaftliche Hintergrund, ein halb zerstörtes Gebäude, ein verwahrlostes Thor, das der kraftige Stamm eines Feigenbaums versperrt, der ganzen Scene einen Anflug von Romantik verleihe und damit alexandrinischen Geschmack verleihe³⁾ Manchmal verschwinden die menschlichen Gestalten vollständig der Künstler lässt sie bei Seite, um sein Talent als Thierbildner nach Behagen entfalten zu können. Die alexandrinische Kunst hat in dieser Gattung nichts Vollkommeneres hervorgebracht als zwei Reliefs des Wiener Museums, die sich früher in Venedig im Palazzo Grimani befanden⁴⁾ Auf dem einen von diesen Reliefbildern gewahrt eine Felsengrotte, über der die knorrigen Zweige einer Platane sich breiten, einer von Jägern verfolgten Löwin einen Unterschlupf, das brüllende Thier, das sich zusammenkrummt, um ihre Jungen zu vertheidigen, ist ein Wunder lebenswahrer Darstellung (Fig 298). Das andere Bild zeigt eine friedliche Schaferei, wo ein Mutterschaf sein Lammchen trankt. Der Hute ist nicht fern, denn man sieht an den Zweigen einer Eiche ein an vier Enden zusammengeknotetes Stück Zeug hangen, in das er Früchte eingeschlagen hat, auch zeigt sich sein Hund bei der Thüre der Hütte, deren Quaderschichten und Bretterdach im Hintergrund sichtbar werden (Fig 299).

1) Schreiber, Hellen Reliefbilder, Taf LXXIX.

2) Brunn, Beschreibung der Glyptothek, Nr 301. Schreiber, ebenda, Taf LXXX.

3) Dieselbe malerische Scenerie verfallener, mit Baumwuchs überzogener Gebäude begegnet auf einem Relief des Conservatorenpalastes in Rom. Schreiber, Taf XII, Helbig, Führer, I, Nr. 566. Ueber Analoges in der Wandmalerei vgl Helbig, Untersuchungen über die campanische Wandmalerei, S 291 ff, Wormann, Die Landschaft in der Kunst der alten Völker, S 298.

4) Schreiber, Die Wiener Brunnenreliefs, Tafeln in Hellogravüre, vgl desselben Verfassers Hellenistische Reliefbilder, Taf I und II. Es scheint, dass diese Reliefs, die schon Dutschke (Antike Bildwerke in Obertalien, Nr 388 f) beschrieben hat, die Wände eines Wasserreservoirs geschnitten haben. Vgl. S Reinach, Gaz des Beaux-Arts, 1892, I, p 473.

Diese kleinen Gemalde, die gleich den feinsten Werken der Goldschmiedekunst gearbeitet sind und bei denen besonders das Laubwerk der Baume mit erstaunlicher Virtuosität wiedergegeben ist, haben lange die Kritik auf Irrwege geleitet. Kein Wunder, dass sie



Fig. 298 Lwin mit Jungen
Reliefbild aus Palazzo Grimaldi (Wien) Höhe 0,94 m

früher als „zwei schöne Reliefs des 16 Jahrhunderts“ bezeichnet wurden¹⁾

Landschaften, Architecturstücke, Genrescenen, Historien, das sind so ziemlich die Gegenstände des malerischen Stils. Die alexandrinische Kunst ist dann merkwürdiger Weise die Vor-

¹⁾ Vgl. Schreiber, Brunnenreliefs, S. 3

laufen in der Renaissance gewesen. Wenn Ghiberti Szenen des alten Testaments in landschaftlichem und architektonischem Rahmen vorträgt, so wagt er sich damit an eine Kunstgattung, deren Gesetze



Fig. 299. Schaf mit Lammchen
Reliefbild aus Palazzo Grimaldi (Wien) Höhe 0,95 m

die Alexandriner zuerst aufgefunden haben. Auch die Bronzereliefs Riccio's oder die zierlichen Medaillons Antonio Rossellino's bieten mehr als eine Analogie mit den Cabinetbildchen in Relief, wie sie offenbar in Alexandria besonders beliebt waren.

Doch beschränken wir uns auf das Gebiet der antiken Kunst. Auch für sie besitzt diese Neuerung eine sehr erhebliche Tragweite. Ist sie doch die Ankündigung und Vorbereitung jenes Stils, der in

der griechisch-romischen Epoche in den grossen historischen Reliefbildern zu Herrschaft gelangen sollte¹⁾ Wir wissen thatsächlich, dass diese marmornen Reliefbilder sich mit grosser Leichtigkeit in Rom eingebürgert haben Im Jahre 48 v. Chr. gab ein römischer Ritter Namens Mamurra den Anstoss dazu und schmückte seinen Palast auf dem Caelius nach alexandrinischer Sitte mit Reliefbildern Dies fand dann vielfach Nachahmung Dass sich in den römischen Sammlungen gelegentlich mehrere Repliken von einer und derselben Darstellung finden, hat nichts Auffallendes besonders beliebte Bilder, nach denen eine starke Nachfrage war, wurden eben immer und immer wieder copirt Dem ersten Jahrhundert der Kaiserzeit darf man auch jene Reliefbilder zuschreiben, bei denen der Hintergrund mit Gebäuden und architektonischen Durchblicken in einer Weise überladen ist, dass man unmittelbar an die malerischen Perspektiven auf den Wandgemälden Campaniens gemahnt wird Wir sehen nun deutlich, woher die künstlerischen Traditionen stammen, nach denen die Römer späterhin ihre historischen Reliefs gestalteten Als die römischen Bildhauer in der Folgezeit den malerischen Stil nach allen Richtungen ausnutzten, um die Ruhmesthaten der Kaiser in Reliefbildern zu verewigen, als sie ihre Hintergründe mit perspectivisch gezeichneten Bauwerken, mit Bäumen und dichten Menschenmassen davor füllten, da haben sie weiter nichts gethan, als die conventionellen Eigenheiten der hellenistischen Reliefbilderei erweitert und auf die monumentale Plastik übertragen Jene alexandrinischen Künstler aber stellen mit der stilistischen Neuerung, die sie zuerst aufbrachten, ein völlig neues Kunstprincip auf indem sie die Grenzen verwischen, die in der griechischen Kunst so lange zwischen Plastik und Malerei bestanden hatten, befreiten sie das Relief von den einengenden Vorschriften einer langen Tradition und gestatten ihm Wagnisse, die im classischen Zeitalter der Kunst unbekannt gewesen waren

1) Die Ansicht Philippi's (Ueber die römischen Triumphreliefs, Abhandl. der K. Sachs. Gesellschaft der Wissenschaft, 1872, S. 243), wonach der malerische Stil eine römische Erfindung wäre und erst mit den Triumphreliefs seinen Anfang genommen hätte, hat Schreiber (Brunnenreliefs, S. 57) widerlegt

FÜNFTES KAPITEL

DAS WESEN DER HELLENISTISCHEN PLASTIK IM ALLGEMEINEN

Man darf nicht daran denken, die wesentlichen Züge der hellenistischen Kunst in einem kurzen Satze zusammenfassen zu wollen. Sie ist zu frei, zu mannigfaltig, zu sehr durchdrungen von dem Bedürfniss beständiger Selbsteinuerung, als dass sie sich, wie die Kunst der alten Schulen, scharf begrenzten Regeln unterwerfen liesse. Das einzige hier angemessene Verfahren besteht darin, die Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinungsformen an Beispielen nachzuweisen. Als wir die Hauptschulen der hellenistischen Zeit an uns vorbeiziehen lassen, lernten wir gewisse Kunstformen, wie die „ausdrucksvolle Plastik“, die maleischen Gruppen, die Reliefbilder mit Landschaft schon kennen, auf sie werden wir nicht mehr zurückkommen, sondern nur diejenigen namhaft machen, auf die wir zufällig bisher nicht gestossen sind, obgleich zahlreiche, namenlose Werke, die über unsere Museen zerstreut sind, sie uns kennen lehren. Wir werden uns auch dabei auf eine kleine Anzahl der charakteristischsten Beispiele beschränken müssen.

Umbildung alter Typen. Die hellenistische Kunst hat das Erbe von zwei Jahrhunderten classischer Kunst angetreten. Sie kann daher die Schöpfungen jener grossen Meister, die allen mythologischen Typen ihr endgültiges Gepräge gegeben haben, weder vergessen noch von sich weisen. So erleben die Gottertypen des fünften und vierten Jahrhunderts gleichsam neue Auflagen in hellenistischer Zeit, dass der Zeus im Olympieion zu Daphne, den einer der Seleukiden gestiftet, eine Wiederholung von dem des Phidias ist; dass in Pergamon eine Copie der Parthenos zum Vorschein kommt, hat dementsprechend nichts Auffallendes. Aber interessanter

noch ist es, die Mittel festzustellen, durch welche die Künstler der alten Schulen sich die Schöpfungen ihrer Vorgänger zu eigen machen, sei es nun, dass sie die alten Typen miteinander vermischen, um einen bisher unbekannten neuen zu Wege zu bringen, sei es, dass sie die ursprüngliche Bedeutung solcher Typen willkürlich abwandeln

Ein sehr gelaufenes Verfahren der hellenistischen Bildhauer bestand darin, dass sie die Bewegung oder Stellung einer berühmten Statue auf irgend einen neuen Gegenstand übertrugen. So ist die ausdrucksvolle Bewegung des myronischen Märsyas mehr als einmal wieder aufgegriffen worden, sie ist z. B. auf den Aktaon des Britischen Museums¹⁾ und auf die kleine Berliner Bronze des Satyrs aus Pergamon²⁾ übergegangen. Aus dem Silen, der vor der drohenden Handbewegung der Athene zurückweicht, ist hier ein Aktaon geworden, der sich gegen seine Hunde wehrt, dort ein mit dem Pedom bewaffneter Satyr, der eine Geste macht, als wolle er lachend dem zahmen, zu seinen Füssen spielenden Thiere einen Schlag versetzen. Ein bei Troizen gefundener Hermes erscheint in der Haltung des Doryphoros, der Künstler hat nur ein kleines Stück Gewand und einen Widder hinzugefügt, der sich neben dem Gott aufrichtet³⁾. Manchmal combinirt der Künstler mehrere Motive, und seine eigene Erfindung besteht bloss in der Zusammenstellung. Am besten können wir dies Verfahren in seiner Anwendung an einer Statue des Britischen Museums beobachten. Sie stellt einen jungen, tanzenden Satyr dar (Fig. 300), sein linker Arm ist mit einer Nebis bedeckt, die er mit Obst gefüllt hat, während seine linke Hand den kleinen Dionysos trägt, die rechte Hand hielt einen Gegenstand, den der Ergaster als Pedom gedeutet hat, neben dem Baumstamm, der als Stütze dient, erhebt ein zahmer Panther seinen Kopf nach der Gruppe. Furtwängler hat bei der Besprechung dieses Werkes sehr gut nachgewiesen, dass wir es hier gewissemaßen mit einer Verschmelzung dreier sehr verschiedener Motive zu thun haben. Das Hauptmotiv, dem die beiden anderen aufgepfropft werden, ist die Darstellung eines tanzenden Satyrs, der gerade den *σκόψ* oder *σκόπτευμα* genannten Tanz ausführt. Das war auch der Vorwurf für

1) Ancient Marbles, II, pl. 45

2) Furtwängler, Der Satyr aus Pergamon, 40. Programm zum Winckelmannsfeste, 1880, Taf. 1

3) E. Legrand, Bull. de corresp. hellén., 1892, pl. II, XVII, p. 165

ein berühmtes Gemälde des Antiphilos, der zu Zeit Alexander's thätig war. Der Bildhauer hatte sich auf die Darstellung dieses Tanzes beschränken können, und andere thaten das auch, z. B. der Urheber einer



Fig. 300. Junger Satyr mit dem Bakchos-
knaben. Marmorstatue (Britisches Museum).

hübschen Statue aus Lamia¹⁾, die uns das Motiv in seiner ersten, schlichten Fassung zeigt. Statt dessen wird die mit Obst gefüllte Nebris und der Panther, der den Satyr zu bedrohen scheint, als ein weiterer Zug in die Darstellung aufgenommen. Endlich bezeugt die Anwesenheit des kleinen Dionysos, dass der Künstler sich an den Hermes von Olympia erinnert hat. Aus allen diesen Bestandtheilen setzt sich ein überladenes, aller Einheitlichkeit beraubtes Werk zusammen, das gleichwohl durch seine unteihaltende, geistreiche Ausführung Werth besitzt²⁾.

In anderen Fällen gewinnt ein Gegenstand ein neues Gesicht durch die realistischere Auffassung, die der hellenistische Bildhauer hineinlegt. Nehmen wir z. B. an, er begeistere sich für die Idee, die Praxiteles im Hermes von Olympia behandelt hat — die männliche Kraft als Hüterin der Kindheit —, wähle aber statt des schönen, jungen

Gottes der Palastia ein mythologisches Wesen, das durch Alter und Naturreiz einer realistischen Darstellungsweise mehr Handhaben bietet, und mache zugleich durch eine nachdrucklichere Betonung der Besorgtheit den Hüter als solchen kenntlicher. So haben wir genau das Motiv, das ein unbekannter Meister in einer berühmten Statue

1) Jetzt im Centralmuseum von Athen. Vgl. Kavvadias, Catalog, Nr. 239.

2) Eine Statuette von Myrina, die Pottier beschrieben hat, zeigt in etwas anderer Form dasselbe Verfahren. La nécropole de Myrina, p. 378.

verarbeitet hat sich meine den Silen, der das Bakchoskind auf den Armen halt (Fig 301), ein Werk, von dem es im Louvre, im Vatican und in der Münchener Glyptothek Repliken giebt¹⁾ Die schlanke Gestalt des Hermes ist durch einen Silen mit nervigen, hageren Beinen ersetzt, dessen etwas gewöhnliches Gesicht durch einen Strahl von Gute angenehm verklart wird, das Kind, das er halt, ist ein schreiender, strampelnder Bube Einfundung und Stil, kurz Alles trägt den Stempel jener naturalistischen Richtung die sich unter den Diadochen entwickelte

So geschickt aber auch die hellenistische Kunst in solchen freien Nachbildungen ist, sie verwahrt sich doch dagegen, nur von Anleihen zu leben In dem so gründlich ausgebeuteten Gebiet der mythologischen Typen weiss sie immer noch unberührte Winkel aufzufinden Der Gedanke, die religiösen



Fig 301 Silen mit dem Bakchosknaben Marmorstatue (Louvre)

Nach „Brunn Bruckmann, Denkmale der griechischen und römischen Sculptur“

1) Ueber die Statue im Louvre vgl Frohner, Notice, p 256 Friederichs-Woltz, Gipsabg, Nr 1430 Ueber die Münchener Statue Brunn, Besch der Glyptoth, Nr 114 Ueber die vaticanische Replik Helbig, Führer, I, Nr 4 Vielleicht ist dieser Satyr bei Plinius gemeint, wo er einen Satyr schildert, „qui ploratum infans colubet“ Vgl Petersen, Annah, 1863, p 391

Typen zu verjüngen, indem man sie gemässigt behandelte, machte ganz besonders im dritten und zweiten Jahrhundert Glück, und da der religiöse Skepticismus dieser Richtung Vorschub leistete, so durften die Bildhauer sie bis in ihre äussersten Consequenzen verfolgen. Hier ein Beispiel dafür. Man weiss, wie die Kunst des vierten Jahrhunderts zu der Darstellung der badenden und sich schmuckenden Aphrodite kam, wie z. B. bei der Knidierin die Vorstellung des Bades vor Allem deshalb gewählt wurde, damit die Entkleidung der Göttin gerechtfertigt erscheine (s. oben S. 297). Die hellenistischen Bildhauer dagegen behandeln dies Thema für sich allein als solches und sinnen fleissig darüber nach, wie sie ihm neue Seiten abgewinnen konnten. Im dritten Jahrhundert bemächtigt sich Daidalos, ein bithynischer Bildhauer, eines in der Malerei beliebten Vorwurfs und stellt die Aphrodite dar, wie sie im Bad zusammenkauert und ihren Rücken dem Stahl parfümirten Wassers entgegenhält, der gerade über ihren Körper sich ergossen will¹⁾. Mit welchem Eifer die hellenistische Kunst sich dieses Motivs bemächtigte, geht aus den zahlreichen Repliken hervor, die es von dem durch Daidalos geschaffenen Typus giebt²⁾. In einer Statue des Vatican³⁾ schmiegte sich die Göttin kauend zusammen, stützt den linken Arm auf ihr hochgestelltes Knie und führt den rechten Arm instinctiv nach der Brust. Ganz ähnlich ist die Venus Borghese des Louvre⁴⁾, auch das schöne Marmorbild, das in Wien gefunden und im Jahre 1879 für den Louvre angekauft wurde, muss wohl in dieser Weise eingeant werden (Fig. 302)⁵⁾. Wie bei den anderen Repliken hat der Künstler auch hier mit grosser Sorgfalt den Anblick des blühenden, bei der Berührung mit dem kühlen Wasser leicht schauernden Körpers wieder gegeben. Er ist selbst vor gewissen stark realistischen Einzelheiten nicht zurückgeschreckt, man beachte nur die Fleischpolster, die durch die geneigte Haltung des Oberkörpers auf dem Leib sich abzeichnen. Aber die Phantasie verzichtet nicht auf ihr Recht. Spuren einer kleinen Hand, die auf dem Rücken der Wiener Statue ge-

1) Plineus, Nat. Hist., 36, 35. Venerem lavantem sese Daidalos (fecit). Ueber diesen Daidalos, der mit dem gleichnamigen Sikyonier und Schüler Polyklet's nicht verwechselt werden darf, siehe Kroker, Gleichnamige griech. Künstler, S. 36.

2) Vgl. Bernoulli, Aphrodite, p. 317 ss.

3) Helbig, Führer, I, Nr. 250.

4) Föhner, Notice, Nr. 148. Clarac, pl. 345, 1416.

5) O. Rayet, Mon. de l'art antique, II, pl. 53, mit dem Text von Jules Matthä.

mit aller Gewissenhaftigkeit nach dem gestiebt, was man wohl den „Reiz des Hasslichen“ genannt hat

Porträt-darstellungen Wir haben schon auf den Antheil hingewiesen, den Lysipp an der Entwicklung des Porträtstils hat seine Alexanderstaturen dienen als Vorbilder für die Bildnisse der hellenistischen Fürsten

Wir haben dann den Einfluss seiner Schule bei jener Statue des Theimenmuseums

verspürt, die als vorzügliches Beispiel für solche Staatsbildnisse gelten kann (s. o. Fig. 257). Auf diesem Gebiet blieb für die hellenistische Kunst kaum mehr etwas zu erfinden. Dasselbe gilt von den weiblichen Porträtstatuen. Das vierte Jahrhundert hatte den Typus für das bekleidete und aufrecht stehende weibliche Bildnis festgestellt, die Bildhauer des dritten und



Fig. 311 Trunkene Alte Marmorkopf (Dresdener Museum)

zweiten Jahrhunderts fanden daran nur wenig zu ändern. Die grosse Dresdener Statue aus Herculaneum ist vielleicht hellenistische Arbeit (Fig. 312)¹⁾, sie bringt offenbar einen Typus des vierten Jahrhunderts, wie wir ihn bei einer auf Andios gefundenen Statue nachgewiesen hatten, zu erneuter Wiedergabe; diese Formen erhalten sich nun dauernd in Gunst, so dass sie ohne wesentliche Aenderung bei einer in Olympia gefundenen Statue aus römischer

1) Hettner, Die Bildwerke der Dresdener Antikensammlung, Nr. 141, Clarac, pl. 766, 1889, Brunn, Denkmäler, Nr. 310

Zeit wiederkehren¹⁾ Sehr verwandt mit diesem Typus ist auch der einer Grabfigur aus Agion²⁾, auch ihn haben die hellenistischen Bildhauer mit grosser Ausdauer immer und immer wiederholt. Das



Fig. 312 Marmorstatue einer Frau aus Herculaneum (Dresdener Museum)
Nach „Brann Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur“



Fig. 313 Weibliche Marmorstatue aus Kyme (Constantinopel, Tschinily-Kiosk)

beweist uns eine aus der Nekropole von Kyrene stammende Statue des Louvre, sowie ein hubsches Frauenbildniss, das Couve auf Delos gefunden hat³⁾ Hie und da wird der Typus wohl auch in gefälliger Weise variiert. So verräth die zierliche Statue aus Kyme, die unsere Fig. 313 wiedergibt, in der Behandlung des Haares wie in der

¹⁾ Baumeister, Denkmäler, Artikel Olympia, S. 1088, Fig. 1297

²⁾ Athen, Mitth., III, Taf. VI

³⁾ Couve, Bull. de corresp. hellén., XIX, 1895, p. 482, pl. VII

Anordnung der Gewänder einen sehr individuellen Geschmack¹⁾ Aber auf die Länge werden diese Gewandstatuen fabrikmassig hergestellt, und was die römische Kunst in dieser Beziehung von der hellenistischen übernimmt, sind conventionelle Typen, die in bedauerlich abgedioschener Weise immer von Neuem aufgewarmt werden

Auf dem Gebiete des Portrats im eigentlichen Sinn herrscht der kraftigste Realismus

Die uns erhaltenen hellenistischen Portratbusten bezeugen, dass die im vierten Jahrhundert begonnene Entwicklung in beschleunigtem Tempo weitergeht und dass die Bildhauer in allererster Linie nach individuellem Ausdruck streben Auch die Münzen, auf denen die Bildnisse der Könige Platz finden, zeigen denselben Drang nach Wahrheit²⁾, in den kleinen Raum werden jetzt richtige Portrats, und zwar des regierenden Fürsten, eingezeichnet Nur auf den Münzen der Ptolemaei wird beständig der



Fig 314 Antiochos III, König von Syrien
Marmorbüste (Louvre)

Gründer der Dynastie, Ptolemaios Soter, abgebildet, dagegen liefern uns die Münzen der Seleukiden und ebenso die der Könige von Makedonien, Pontos und Bithynien eine Reihe von unvergleichlich lebenswahren Portrats Sie dienen als werthvolle Documente, um die in unseren Museen zerstreuten Portratbusten zu identificiren So hat man, seit in die ikonographischen Studien Methode gekommen, eine Menge von Denkmalern, die früher als griechisch-römische Werke bezeichnet wurden, der hellenistischen Kunst zuweisen können

1) Vgl S. Remach in der Rev. arch., I, 1888, pl. XV, p. 85

2) Vgl Imhoof-Blumer, Portratköpfe auf antiken Münzen, Leipzig, 1885

Man vermochte sich der Erkenntniss nicht zu verschliessen, dass realistische Auffassung des Porträts nicht erst in römischer Zeit gekommen ist, dass sie vielmehr schon in der Kunst des vier Jahrhunderts im Keim enthalten war, um sich unter den Diadoc zu vollsten Blüthe zu entwickeln. Um dies zu beweisen, braucht man nur die Porträts jener Könige, soweit sie identificirt sind chronologisch Reihenfolge nebeneinander zu stellen, wie dies der folgenden kurzen Serie geschehen soll. Ein Bronzekopf Neaples Museums zeigt uns zunächst ein Portrat von Seleukos Nikator, der von 323—280 regierte, das Original stammt zweifellos aus dem Ende des vierten Jahrhunderts¹⁾. Die an der Nasenwurz vorspringende Stirn, das wildbewegte Haar, die unruhigen Wangen verrathen schon hellenistischen Realismus. Noch kraftiger kommt dieser zum Durchbruch in dem Münchener Kopf, der Antiochos Soter, den Sohn des Seleukos, und nicht, wie man geglaubt, einen Römer des letzten vorchristlichen Jahrhunderts darstellt²⁾. Das Gesicht ist unruhig, der Blick streng, der ganze Ausdruck zeugt Energie. Dieses Portrat gehört bestimmt in die Zeit zwischen 261 und 261. Wir kommen zum Ende des dritten Jahrhunderts, die schöne Buste des Louvre, die früher unter dem Namen Caesar geglaubt ist, ist jetzt als das Portrat Antiochos' III. oder des Grossen erkannt (Fig. 314)³⁾. Kann es etwas Lebendigeres geben, als dieses gemagerte Gesicht mit dem durchdringenden Blick, der uns Politiker und Staatsmann verkündet? Der Realismus war in der Porträtkunst vollständig Herr geworden, als ein pergamenischer Bildhauer das glattgeschnittene, aufgedunsene Gesicht des Eunuchen Philetaios, des Begründers der pergamenischen Macht, darzustellen bekam (Fig. 315)⁴⁾. Diese in Neapel befindliche Buste steht Lebenswahrheit hinter dem überraschenden Bildnis des Philetaios, wie es auf den Münzen des Eumenes und Attalos vorkommt (nicht zurück)⁵⁾. Dank einer in Herculaneum gefundenen Herme

¹⁾ Comparati e de Petra, La villa Ercolanese, p. 264, tav. 10. Arndt-Bruckmann, G. und rom. Porträts, Nr. 101. Walters (Rom. Mitt., IV, 1889, S. 32) hat die Identität der Statue nachgewiesen. Die Schriftsteller wissen von Bildnissen des Seleukos, die Bryaxos, Aristodemos, Lysippos angefertigt hatten.

²⁾ Arndt-Bruckmann, a. a. O., Taf. 103—104. Bernoulli (Römische Ikonographie, T. I, S. 160, Nr. 32) bezeichnet ihn noch als Buste Caesar's.

³⁾ Walters, Arch. Zeitung, 1884, Taf. 12, S. 157 f. Brunn, Besch. der Glyptothek, Nr. 108.

⁴⁾ Arndt-Bruckmann, a. a. O., Taf. 108.

⁵⁾ Imhoof-Blumer, Porträtköpfe, Taf. I, 5.

sitzen wir auch von Pythos, dem König von Epeiros, ein getreues Bildniß das Gesicht mit entschlossenem Ausdruck wird halb verdeckt durch die Backenstücke des makedonischen Helmes, um den sich ein Eichenkranz schlingt das ist der königliche Condottiere, wie er lebte und lebte¹⁾ Aber mündens vielleicht kommt der

Realismus künftiger zum Durchbruch als in der einzigartigen Buste des Museums Torlonia, in der Six den König von Baktrien, Euthydemos I., erkannt hat (Fig 316)²⁾ Unter breitkrampiger Kopfbedeckung, die als Helm oder Reisehut zu verstehen ist, erscheint ein Gesicht mit derben, gewöhnlichen Zügen und einem verschlagen gutmuthigen Ausdruck Durch die Münzen scheint die Identität sicher erwiesen zu sein, und doch, wer suchte wohl hinter diesem listigen Bauerngesicht den thatkräftigen Militär, der Antiochos den Grossen in Schach zu halten und sich in Baktrien ein Königreich zu schaffen verstanden hat?



Fig 315 Philetaios von Pergamon Marmorherme (Neapler Museum)

Nicht nur bei den Bildnissen der Könige erstrebt das Portrait die peinlichste Genauigkeit, mustert man die Busten von berühmten Dichtern oder Schriftstellern, so findet man hier dasselbe Streben nach naturgetreuer Wiedergabe Lange hat man einer berühmten Bronzestatue, die aus der Villa dei Papiri zu Herculaneum stammt,

1) J Six, Rom Mitth., VI, 1891, Taf VIII, S 279—284 Hefbig, Mélanges de l'Ecole fr de Rome, XIII, pl IV, p 386

2) J Six, Rom Mitth., IX, 1894, Taf V, S 107

den Namen Seneca beigelegt (Fig 317)¹⁾ Eine auf dem Palatin gefundene Replik, bei der die Stirn mit einem Epheukranz geschmückt ist, belehrt uns jedoch, dass es sich hier um einen Dichter handelt, und zwar um einen alexandrinischen, wie den Kallimachos oder Philletas von Kos. Möglicher Weise hat ein Künstler von Alexandria den

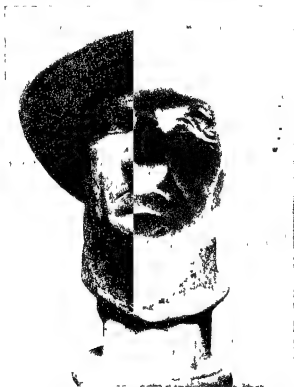


Fig 316 Lathydemus I, König von Baktrien (Marmorbüste des Museums Torlonia, Rom)

starken Blick und das unruhige, vom Uebermaass der geistigen Anstrengung ermudete Antlitz mit so unverfälschter Tieue wiedergegeben. Ja sogar an conventionellen Portrats, die sagenhafte Dichter wie Homer darstellen, ubt sich der hellenistische Realismus. Lasst sich der Künstler auch gelegentlich hebeln, dem maonischen Sanger die Züge eines begeisterten Dichters zu leihen²⁾, ein ander Mal kann er

1) Vgl. meinen Text zu Rayet, *Mon. de l'art antique*, II, pl. 59. Repliken giebt es im Louvre, in der Villa Albani (Helbig, *Führer*, II, Nr. 705) und eine auf dem Palatin gefundene mit dem Epheukranz im capitolinischen Museum (ebend., I, Nr. 464, sowie Brizio, *Annali*, 1873, p. 98—106, tav. I.)

2) Büste in Vienne-Souci, Arndt-Bruckmann, a. a. O., I. Lieferung

es nicht lassen, das Bild des blinden Greises mit erloschenen Augen und vor Alter welktem Anlitz heraufzubeschwören: dies ist die Auffassung bei einer Büste des Britischen Museums¹⁾ Dergleichen Werke sind allerdings ficti erfunden, aber der Realismus macht sich auch hier geltend und auch hier gehorcht der Bildhauer seinem Hang zu naturgetreuem Schaffen

Das Genre Es ist sehr schwierig zu sagen, wo das Genre anfängt und wo es aufhört²⁾ Das Genremässige einer Darstellung liegt entweder in der Auffassung, die man in sie hineintragt, oder in der Natur des Gegenstandes Der Stil vermag ein anekdotenhaftes, dem Alltagsleben entnommenes Motiv zu idealisieren und ihm eine Bedeutung beizulegen, die weit über die eines Genrewerks hinausgeht Wenn z B Lykios im fünften Jahrhundert sich ein sehr realistisches Thema wählte, wie bei dem Knaben, der in die Kohlen blast, oder bei jenem anderen mit dem Weihwasserbecken (s o S 137 f), wenn ein anderer Künstler einen jungen Sieger im Wettlauf in dem Augenblick darstellt, wie er sich einen Dorn aus dem Fusse zieht (s o Band I, S 440 ff), so können sie dabei ein viel höheres Ziel im Auge haben, als mit Geist eine Anekdote zu erzählen Sucht aber ein hellenistischer Meister mit seiner so ganz anderen Empfindungsweise das Motiv des Spinaio hervor, so wird aus dem jungen Wettläufer sofort irgend ein beliebiger Knabe, dem



Fig 317 Unbek. unter Dichter Bronzekopf aus Herculaneum (Neapler Museum)

1) Ancient Marbles, t II, pl XXV

2) Vgl. darüber G Ostel, Leipziger Studien, II, 1879, S 28 ff, Furtwängler, Der Dornauszieher und der Knabe mit der Gans, Berlin, 1876

ein unbedeutendes Missgeschick zugestossen ist diesen Eindruck macht z B der Dornauszieher des Britischen Museums¹⁾.

Die Kunst des fünften Jahrhunderts hatte mythologische Personlichkeiten beim Knochenspiel dargestellt, die *Astragalizontes* Polyklet's waren zweifellos die beiden Dioskuren gewesen (s Band I, S 531, Anm 1) Ueberragt man den Voigang ins wirkliche Leben, denkt man sich an Stelle der beiden Halbgötter kleine Buben, die mit einer Partie Knochenspiel beschäftigt sind, so hat man eine ichtige Genrescene, wie sie uns in einer Gruppe des Britischen Museums entgegentritt²⁾ Zwei Knaben spielen mit den Knocheln, aber die Partie nimmt ein schlimmes Ende, denn der Verlierende hat im Zorn über seine Niederlage den Arm seines Gegners erfaßt und beißt ingrimmig hinein Hier ist von einem mythologischen Voigang keine Rede mehr, wir stehen auf dem Boden des allerrealsten Lebens, und der Künstler mag in irgend einem Stassenwinkel den kleinen Spieler mit dem gewöhnlichen Gesichtsausdruck und dem schlecht sitzenden Hemdchen beobachtet haben Werden dagegen junge Mädchen beim Knochenspiel dargestellt, so bekommt das Bild etwas viel Gräßeres Man ist sich noch nicht darüber einig, inwieweit die Mythologie bei diesen, von den tanagraischen Thonbildnern mit so ausgesprochener Vorliebe wiederholten Bildchen der Knochenspielerinnen in Betracht kommt Pottier hat einen sehr annehmbaren Vermittelungsvorschlag gemacht „Seit dem vierten Jahrhundert,“ so äussert er sich³⁾, „hat die griechische Kunst, die nun viel ungezwungener und freier sich bewegte, die alten Sagen zu verjungen und mit neuem Gehalt zu erfüllen gesucht, indem sie dieselben unmerklich den Vorgängen des wirklichen Lebens anahelte“ Dieser Verjüngungsprocess war zum Abschluss gebracht, als ein Künstler den Vowurf der Knochenspielerin für eine plastische Darstellung verwendete und ein Originalwerk schuf, von dem es zahlreiche Repliken giebt, unter Anderem geht darauf die als Nymphe mit der Schnecke (*Nymphe à la coquille*) ergänzte Statue des Louvre

1) O Rayet, *Mon de l'art antique*, I, pl 36

2) Michaels, *Arch. Zeitung*, 1867, S 102 Brunn, *Denkmäler*, Nr 54 Die Vasenmalerei ist auf diesem Wege der Plastik vorangeschritten Man vergleiche z B die Knochenspieler auf einer attischen Kanne P Hartwig, *Mélanges de l'École fr de Rome*, XIV, 1894, pl IV, p 275—284

3) Pottier et S Renach, *La nécropole de Myrina*, p 428

zurück¹⁾, ebenso eine ähnliche Statue in Berlin, wo das Individuelle so stark ausgeprägt ist, dass man auch an das Portrait eines jungen Mädchens denken kann (Fig 317a)²⁾. Endlich das hübsche Marmorwerk im Palazzo Colonna, wo das spielende Kind eine Geste der Verzeihung zu machen scheint und damit eine ansprechende Variante des-



Fig 317a Die Knochelspielerin (Berliner Museum)

selben Vorwurfs bietet³⁾, ein Gegenstück zu dem unglücklichen Spielern im Louvre, den es freilich an Grazie unendlich überragt.

Umgekehrt kann ein mythologischer Vorwurf alle Merkmale eines Genrebildes annehmen, wenn der Künstler dann vor Allem den zierlichen, pikanten Stoff sieht, der ihn zur Bearbeitung reizt. Manche

1) Claret, pl 323, 1425

2) Besch. der ant. Sculpt., Nr 49

3) Heydemann, Die Knochelspielerin, Halle, 1877

Figur eines hell auflachenden Satyrs gehört mehr in das Gebiet des Genres als in das der mythologischen Darstellungen. Dasselbe lässt sich von der reizenden Statue einer Manade sagen, die im Jahre 1874 für das Berliner Museum erworben wurde (Fig. 318).¹⁾ Die



Fig. 318. Tanzende Manade.
Marmorstatue. (Berliner Museum.)

mythologische Vorstellung tritt hier ganz zurück. Der Künstler hat in erster Linie nach einem Stoff gesucht, der ihm erlaube, seine Kunstfertigkeit an den Tag zu legen, sehr glücklich hat er in dieser Gestalt unter Lebensgrosse die Tanzbewegung wiedergegeben. Man sieht ordentlich, wie der Oberkörper sich zurückt, wie die ganze Gestalt sich dreht und das leichte Gewand der Tänzerin in Schwung gerath.

Am vollkommensten endlich wird das Genre sein, wenn Beides, die stilistische Behandlung und der Stoff, genrehaft ist. Diese vollige Uebereinstimmung liegt bei jenen Gestalten der Fischer, Landleute und nubischen Gaukler vor, in denen wir Erzeugnisse der alexandrinischen Kunst zu erkennen vermochten. Realistische Ausführung, schärfte, oft humorvolle Beobachtung, bescheidene Grosseverhältnisse, das Alles entspricht durchaus den Gesetzen des Genrebilds. Auch der geistvolle Scheiz findet dabei seine Rechnung.

Man kennt jenen Mimos des Herondas, wo er zwei Frauen das Asklepiosheiligtum auf Kos besuchen und mit kindlicher Neugier die den Tempel schmückenden Statuen und Reliefs betrachten lässt. Sie bleiben vor der Statue eines Knaben stehen, der mit einer Gans handgemein geworden ist. „Bei den Parzen, sieh nur, wie er den Gänschen würgt! Wenn du nicht den Marmor vor dir hattest, du

1) Besch. der ant. Sculpt., Nr. 208.

den Römern die ganze kunstlerische Vergangenheit Griechenlands, und die alten Stilformen, von denen die hellenistischen Meister späterhin Abstand genommen hatten, kommen aufs Neue in Gunst. Es ist aber auch die Fortdauer der hellenistischen Entwicklung, denn die lebensfähigen und dauerhaften Kerne, die jene in sich tragt, hören nicht auf, sich zu entfalten. Italien wird so zu gleicher Zeit durch die Kunst von Althellas und die des kosmopolitischen Hellenismus eingebeut, deren Geschichte wir soeben skizzirt haben. Es ist also von Wichtigkeit, alle diese Einflüsse abzuschätzen und die verschiedenen Elemente zu prüfen, aus deren Vereinigung die griechisch-römische Kunst erwuchs.



Fig. 322 Ziegenkopf aus Marmor (Britisches Museum)



Fig. 323 Stück vom Fries an der Vase des Sosibios (Louvre)

VIERTES BUCH

DIE GRIECHISCHE KUNST UNTER ROMISCHER HERRSCHAFT BIS ZUM ANFANG DES KAISERREICHS.

ERSTES KAPITEL

DIE ANFÄNGE DER GRIECHISCH-ROMISCHEN RENAISSANCE

§ 1 DIE ROMER UND DIE GRIECHISCHE KUNST

Gegen Ende des ersten vorchristlichen Jahrhunderts ist die Besitzergreifung Roms durch den Hellenismus vollendete Thatsache. Wollten wir Schritt für Schritt diese Eroberung verfolgen und zeigen, wie sich der griechische Einfluss im Laufe der Jahrhunderte mehr und mehr den Grenzen Latiums näherte, so hätten wir uns eine ungemein schwierige Aufgabe gestellt, die zudem die Grenzen unserer Arbeit in jeder Hinsicht überschritte. Wir wollen nur daran erinnern, dass schon lange vor der Einmischung der Römer in die griechischen Angelegenheiten zur Zeit der makedonischen Kriege (200—168) Rom in Beziehungen zur griechischen Cultur getreten war. Die Stadt der Tarquinier war bekanntlich dem Einfluss der etruskischen Kunst erschlossen; die etruskische Plastik aber ward um diese Zeit ganz und gar vom griechischen Geschmack beherrscht. Die etruskischen Künstler, welche den Statuenschmuck auf der Höhe des

capitolinischen Jupitertempels ausfuhrten, empfingen zweifellos von griechischen Vorbildern ihre Anregung und verpflanzten die Ueberlieferungen der monumentalen Keramik, die den Etruskern so vertraut war, nach dem benachbarten Rom. Im Jahre 493 arbeiten zwei Griechen aus Etrurien, Damophilos und Goigasos, die Maler und Bildhauer in einer Person sind, am Schmuck des Ciestempels bei dem Circus Maximus. Wo in dieser bildhauerische Schmuck bestanden haben konnte, zeigen die kostbaren Trummer monumentaler Plastik aus Terracotta, die zu Conca, wo der Ager Romanus an die pontinischen Sumpfe grenzt, entdeckt worden sind¹⁾. Zur grossten Ueberraschung hat es sich gezeigt, dass sich der griechische Archaismus des sechsten Jahrhunderts unverfalscht in diesen Werken widerspiegelt! Es war also eine aus Griechenland stammende Kunst, die gleichzeitig mit der etruskischen Gesittung in Rom ihren Einzug hielt, und man kann nur unterschreiben, was J. Martha, wo er den Antheil Etruriens an der Bildung des römischen Geschmacks auseinandersetzt, in dieser Hinsicht ausfuhrt: „Wenn,“ so meint er, „das besiegte und entartete Griechenland noch einen so machtigen Einfluss auf den Geist seiner Eroberer ausuben konnte, so kam das daher, dass diese schon unmerklich darauf vorbereitet waren, die griechische Art zu verstehen und zu schätzen. Diese Vorbereitung aber verdanken sie der etruskischen Kunst²⁾.“

So gleichgultig auch die Römer in den ersten Jahrhunderten der Republik sich allen Fragen der Kunst gegenuber verhalten mochten, die Plastik hielt trotzdem mit den Erzbildnissen lebender oder tochter, vom Staat geehrter Persönlichkeiten ihren Einzug in Rom. Cloelia hatte auf dem Forum ein Reiterstandbild, ein solches für Horatius Cocles bestand noch zu Plinius' Zeiten. Zu Ende des zweiten punischen Krieges, im Jahre 201, waren Forum und Capitol mit derartigen ehernen Bildnissen überfüllt. Im Jahre 158 sehen sich die Censoren veranlasst, alle Statuen, so weit sie nicht durch Volks- oder Senatsbeschluss errichtet worden waren, vom Forum entfernen zu lassen.

Plinius, der ziemlich ausführlich über diese Statuen spricht, unterrichtet uns weder über ihren Kunstwerth, noch über ihre Ur-

1) H. Graillot, Le temple de Conca, in den *Mélanges de l'École fr. de Rome*, XVI, 1896.

2) J. Martha, *L'art étrusque*, p. 617s.

heber¹⁾, aber wahrscheinlich hatte mehr als ein italisch-griechischer Meister Hand angelegt, und wenn der lateinische Schriftsteller auch Bildsäulen erwähnt, die griechischen Männern wie dem Pythagoras und Alkibiades zur Zeit des samnitischen Krieges auf Befehl des Senats errichtet worden waren, so wird man gewiss griechischen Kunstleuten ihre Ausführung zuschreiben dürfen.

Als die Römer gegen Ende des dritten Jahrhunderts in Griechenland eindrangen, waren sie schon die Herren von Süditalien, wo die griechischen Colonien sich zu mächtigen Mittelpunkten hellenischer Bildung entwickelt hatten, die Augen waren ihnen schon geöffnet für die Meisterwerke hellenischer Kunst. Durch die Eroberung und Plünderung von Syrakus (212 v. Ch.) waren reiche Beutestücke in Menge nach Rom gelangt, „zum ersten Male“, sagt Livius, „konnte man damals in Rom die Schöpfungen der Griechen bewundern. Voll Neugier eilte man nach dem Tempel des Honos und der Virtus bei der Porta Capena, wo der grösste Theil der Beute aufgestapelt war.“²⁾ Zehn Jahre später wurden die Pontifices beauftragt, unter den aus Capua geraubten Bildsäulen eine Auswahl zu treffen. Im Jahre 209 plünderte Fabius Maximus Tarent und brachte den Heiakes des Lysipp nach Rom. Jedoch bleibt die griechische Bildung in dieser Zeit in Rom immer noch das Vorrecht weniger Auserlesenen, einzig und allein die Patricier lassen sich dafür gewinnen. Scipio Africanus, der durch griechische Lehrer erzogen und sehr für den Hellenismus eingenommen war, ist der richtige Vertreter dieser gelehrten Aristokratie, die schon einer verfeinerten Gesittung huldigte.³⁾ Aus Vorurtheil, aus geistiger Beschränktheit, aus Anhänglichkeit an das Hergebrachte, verhielt sich die Partei der alten Römer nach wie vor ablehnend dagegen. Cato ist der Typus eines solchen hartnackigen Gegners griechischer Bildung. Bekannt ist der Brief, worin er seinen Sohn vor den Griechen warnt: „Es ist ein entartetes, halsstarriges Geschlecht. Glaube, ein Orakel spricht zu Dir, wenn ich Dir sage: Allemal, wenn dieses Volk uns seine Kenntnisse bringt, so bringt es vollige Verderbniss.“⁴⁾ Nichts desto weniger gesteht der

1) Plinius, Nat. Hist., 34, 14.

2) Livius, 25, 40.

3) Siehe Goldbacher, Der Hellenismus in Rom zur Zeit der Scipionen und seine Gegner, Götter, 1891.

4) Plinius, Nat. Hist., 29, 7.

strenge Censor, wenn auch widerwillig, ein, dass es in Athen „gewisse ausserliche Dinge“ giebt. Der Augenblick ist nahe, wo die unmittelbare Bekehrung mit Griechenland dieses Misstrauen zerstreuen, und wo Rom dem siegreichen Zauber des hellenischen Geistes unterliegen soll.

Mit Recht hat man gesagt: „Den Römern wurde die griechische Kunst durch ganz ausserliche Veranlassungen und ohne ihr Zuthun gleichsam aufgedrungen“¹⁾ Der Krieg brachte sie nach Rom, sie hielt ihren Einzug auf den Wagen, die im Gefolge der Sieger einherzogen. Im zweiten vorchristlichen Jahrhundert wurden die römischen Siege in Griechenland durch eine Reihe von Triumphen gefeiert, bei denen Bildsäulen aus Marmor und Erz, zusammen mit Gemälden, Stuckereien und Weiken der Goldschmiedekunst, mit Kisten voll schöner griechischer Münzen an den Augen des römischen Volkes vorbeigeführt wurden²⁾.

Im Jahre 194 machte der Triumphzug des T. Quinctius Flaminus, des Siegers von Kynoskephala, die Römer mit Statuen bekannt, die aus der Sammlung der makedonischen Könige stammten, darunter auch mit Weiken des Lysipp. Ausserordentlich prachtvoll war der Triumph des M. Fulvius Nobilior im Jahre 187: ausser atolischen Katapulten und Ballisten konnte man dabei die aus Ambrakia, der Hauptstadt des Pyrrhos, entführten Kunstwerke bewundern, von denen die schönsten, besonders einige Bildsäulen der Musen, den vom Sieger errichteten Tempel des Hercules Musarum zu schmücken bestimmt wurden³⁾. Im Jahre 167 findet der Triumphzug des Aemilius Paulus statt. Er galt dem Siege von Pydna, der dem makedonischen Königreiche ein Ende bereitet hatte. Die zu Amphipolis gemachte Beute wurde drei Tage lang durch die Strassen geführt. Unter den Bildsäulen, den schönsten, die man bisher in Rom zu sehen bekommen hatte, befand sich eine eiserne Athene des Phidias, die vor dem Tempel der Fortuna hirsce den ihren Platz erhielt. Unmittelbar zur Einführung der griechischen Kunst in Rom

1) Marquardt und Mommsen, Handbuch der römischen Alterthümer. Das Privatleben II⁹, S. 609.

2) Vgl. über diese Triumphzüge L. Ulrichs, Griechische Statuen im republikanischen Rom, Würzburg, 1880.

3) Vgl. Klügmann, Hercules Musarum, in den Commentationes philologicae in honorem Th. Mommseni, p. 262. Man hat Postumente von Statuen mit der Widmung des Fulvius Nobilior wieder aufgefunden. Corpus inscr. lat., VI, 1307. Vgl. Ulrichs, Griech. Statuen, S. 9.

hat der Triumph des Metellus beigetragen, den dieser nach dem kurzen, mühelosen Feldzuge feierte, mit dem er die von Andiskos angestiftete Erhebung Makedoniens unterdrückt hatte (146) Metellus begnügte sich nicht damit, berühmte Bildsäulen, wie die der 25 ehernen Krieger Lysipp's (s o S 464), nach Rom zu schleppen, sondern er setzte ausserdem griechische Künstler in Arbeit. Durch den Baumeister Hermodoros liess er die beiden Tempel des Jupiter und der Juno mit einem grossen marmornen Saulengang umgeben, der erste Fall, dass in Rom ein so reiches Material zur Verwendung kam. Für die Ausschmückung des Tempels wendet er sich an die athenischen Bildhauer Polykles, Dionysios und Timarchides. Dies Mal handelte es sich nicht mehr nur um Kunstwerke, die zusammen mit beliebigen anderen Beutestücken in Rom zur Ausstellung gelangten, sondern wir haben es mit Kunstleuten zu thun, welche die Ueberlieferungen des griechischen Stils nach Italien brachten und dort eine Renaissance der Kunst in allem Ernst in die Wege leiten. Mit dem Triumph des Mummius über Achaia endlich (145) bereicherte sich Rom um die aus Korinth und den althellenischen Städten entführten Meisterwerke: der irthische Poseidon (s o S 451), eine Bildsäule Philipp's aus Thespieae, die Statuen zweier olympischer Sieger, mit den Namen Nestor und Priamos bezeichnet, werden in dem Zuge mitgeführt. Viele von diesen Kunstwerken werden in dem Tempel der Felicitas aufgestellt, den Lucullus von der im Jahre 151 in Spanien gewonnenen Beute erbaut hatte, andere werden an die italischen Städte und an die Provinzen vertheilt. Es versteht sich von selbst, dass die Plunderung Griechenlands im ersten Jahrhundert fort dauerte. Sulla raubte Delphi, Olympia und Epidauros aus, und mit den Feldzügen des Lucullus und Pompeius kamen zu den Kunstschatzen, von denen damals schon die Bauwerke Roms überfüllt waren, neue hinzu.

Bald bildete sich ein Liebhaberpublicum, fähig, die griechischen Arbeiten zu schätzen. Zur Zeit Cicero's sieht man ganz deutlich ein aus Raritätensucht und Liebhaberei zusammengesetztes Kunstinteresse sich entwickeln, das unter dem Einfluss der Mode steht. Cicero's hierauf bezügliche Aussprüche sind zur Genüge bekannt. Auch über Atticus, jenen hellenisierten Römer, der sich zur Rolle eines Maklers herbeilässt und für das Theater des Pompeius und für Cicero's tusculanisches Landhaus in Griechenland Bildwerke aufkauft,

ist schon alles Nothige gesagt worden¹⁾ Das Haus mit griechischen Marmorbildern auszuschmücken, gehört zum guten Ton Die Wohnung des Freigelassenen Chrysogonus ist voll davon Scanius verthut das Erbtheil seiner Mutter und seines Schwiegervaters Sulla, um seine Sammlungen zu bereichern Appius Claudius macht eine Reise nach Griechenland, um Gemälde und Bildsäulen von dort zu holen Schon giebt es in Rom Antiquitätenhandler, amtlich angestellte Sachverständige, Makler, Wiederhersteller von Bildsäulen, und zweifellos wird mehr als ein Grieche durch diese einträglichen Gewerbe nach Rom gelockt worden sein Sehr bezeichnend ist in dieser Hinsicht die Persönlichkeit des C. Avianus Evander Von Haus aus griechischer Bildhauer und Torcut, wird er durch Antonius von Athen nach Alexandria geführt, von dort wieder nach Rom gebracht und als Sklave an M. Aemilius Avianianus verkauft, dieser lässt ihn später frei, und nun übt er das Gewerbe eines Bildhauers und Kunsthandlers Cicero lässt bei ihm durch Fadus Gallus Kunstwerke kaufen Er wird beauftragt, einer Artemis des Timotheos, die in einem Apollotempel stand, einen neuen Kopf aufzusetzen²⁾ Es giebt bestimmte Räume (atria auctionaria), wo Kunstliebhaber und -Handler sich treffen Feste Preise von oft erstaunlicher Höhe kommen für die Kunstwerke auf eine Bildsäule aus Erz mittlerer Grösse kostet ungefähr 20 000 Mark in unserem Gelde, Hortensius bezahlt 144 000 Sesterzen oder beinahe 28 000 Mark für ein griechisches Gemälde aus dem vierten Jahrhundert³⁾

Man darf nicht glauben, dass nur die Mode oder gewöhnliche Raritätensucht diese eifrige Vorliebe hervorgerufen hatten, sie entspricht vielmehr einer thatsächlichen Entwicklung des Geschmacks und der Bildung Aber auf welche Weise hatte diese erleuchtete Elite der Gesellschaft die ihre Wahl bestimmenden Kenntnisse erworben? Wir müssen uns hier an ein geschichtliches Ereigniss erinnern, das sehr der Beachtung weith ist

Im Jahre 133 hinterliess der letzte König von Pergamon den Römern mit seinem Königreich zugleich seine sammtlichen Kunstschätze und seine reiche Bibliothek Nun aber hatte sich in Pergamon das kritische und geschichtliche Studium der griechischen

1) Vgl. G. Boissier, *Cicero et ses amis*, p. 148

2) Siehe Brunn, *Griech. Künstler*, I, S. 547, vgl. Hansen, *Die neuzeitlichen Reliefs*, S. 186

3) Vgl. Ulrichs, *Griech. Statuen im republ. Rom*

Kunst entwickelt, gerade dort hatten gelehrte Forscher ein maassgebendes Verzeichniss der berühmtesten Bildhauer Griechenlands aufgestellt, das den Kalon, Hegias und Kalamis als die letzten archaischen Meister, den Myron, Polyklet, Phidias, Alkamenes als Künstler des fünften Jahrhunderts, den Praxiteles, Lysipp und Demetrios als die grössten Meister des vierten Jahrhunderts namhaft machte¹⁾ Die Liste ist sehr bezeichnend während die hellenistischen Künstler fehlen, finden wir diejenigen Meister darin aufgezählt, deren Werke demnachst mit ganz besonderer Vorliebe nachgebildet und wiederholt werden sollten Man ist unseres Erachtens durchaus im Recht, wenn man der in Pergamon ausgebildeten Kritik einen beträchtlichen Einfluss darauf zuschreibt, dass jetzt der Geschmack der Kenner sich so entschieden dem classischen Zeitalter zuwandte

Diese Richtung offenbart sich nicht allein in der wachsenden Bewunderung, die den Werken der alten griechischen Meister bezeugt wird, sie verrieth sich auch darin, dass manche während der hellenistischen Periode vernachlässigten Stilarthen wieder zu Gnaden kommen Die römische Kundschaft, für welche die lebenden Künstler arbeiten, verlangt nach Copien und freieren Nachbildungen berühmter Werke, nach Schöpfungen, die mehr oder weniger auf classische Vorbilder zurückgehen Diese Künstler sind nicht immer einfache Steinmetzen; sie haben ihren persönlichen Antheil an dieser Geschmacksrichtung des Publicums, das sich mit einer Art von eklektischem Dilettantismus ebensowohl für die strengen und doch reizvollen Werke des griechischen Archaismus wie für die Schöpfungen des Praxiteles interessirt Eine häufig angeführte Pliniusstelle kennzeichnet aufs Genaueste die Generation von Künstlern, die um das Jahr 154, das heisst um die Mitte des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts, in Thätigkeit stehen Nach einer Aufzählung der bedeutendsten griechischen Meister bis zur 121 Olympiade (296 v Chr) fährt Plinius fort „Hierauf erlahmte die Kunst und erfuhr eine Wiedergeburt erst in der 155 Olympiade (154 v Chr), in der Künstler lebten, die sich freilich mit den früher genannten nicht messen konnten, die aber immerhin berühmt waren“²⁾ Darauf führt

1) Vgl. Robert, Arch. Maichen, S. 49 ff. Hauser, Die neuattischen Reliefs, S. 180 f.

2) Plinius, Nat. Hist., 34, 51. „Cessavit deinde ars, ac rursus olympiade CLVI. revixit, cum fuere longe quidem infir. praedictos, probati tamen Antaeus, Callistivus, Polycles Athenaeus, Calixenus, Pythoeles [in geringeren Handschriften folgen noch die Namen Pythias und Timokles]“.

er Bildhauer wie Polykles von Athen an, der, wie wir schon wissen, in Rom für Metellus arbeitete. Sicherlich stellt sich Plinius, wenn er von einer Wiedergeburt spricht, auf den römischen Standpunkt, sie beginnt für ihn in dem Augenblick, da die griechische Kunst in Rom eindringt. Man hat schon oft darauf hingewiesen, dass dies Jahr 154 der Zeit sehr nahe steht, wo eine Gruppe athensischer Künstler damit beschäftigt ist, die durch Metellus errichteten Bauwerke plastisch auszuschnücken. Um die Mitte des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts erblüht demnach die griechische Kunst auf Neuem auf römischem Boden und theilt ihm fruchtbare Keime mit, aus denen die griechisch-römische Kunst entstehen sollte. Damit ist uns der Weg, den wir zu verfolgen haben, deutlich vorgezeichnet. Wir müssen untersuchen, wie es mit der Bildhauerkunst in Griechenland um diese Zeit steht, danach müssen wir in Rom den Vertretern derjenigen Schulen nachgehen, die am eifrigsten bei der Arbeit sind, um auch den neuen Herren der Welt Achtung und Bewunderung für den griechischen Genius einzupflanzen. Hauptsächlich sind es die Schulen, die an der von Plinius erwähnten Renaissance theilnehmen: die Attiker, die Asiaten und die Alexandriner. Da die Denkmäler, die Texte und Inschriften übereinstimmend die Wichtigkeit der attischen Schule bezeugen, wollen wir unsere Aufmerksamkeit zunächst auf Athen richten.

§ 2 DIE PLASTIK IN ATTIKA UND IM ÜBRIGEN GRIECHENLAND

Trotz seines politischen Verfalls hatte Athen unter den Nachfolgern Alexander's gleichwohl eine Art von geistiger Vorherrschaft behauptet. Es war die Stadt der Gelehrten und Philosophen geblieben, ja, bevorzugt wegen der vielen Denkmäler seiner vergangenen Größe, umschmeichelt und verhatschelt von den griechischen Fürsten, konnte es sich in der Illusion wiegen, noch immer wie einst das „Hellas von Hellas“ zu sein. Monumente in Menge zeugten von der Verehrung, die ihm seine Bewunderer zollten. Das Weihgeschenk Attalos' I. auf der Akropolis, der Wandelgang des Eumenes, die Stoa Attalos' II. bekundeten den geschäftigen Eifer, den die Könige von Pergamon an den Tag legten, um sich die Gunst der Athener zu erhalten. Seleukos Nikator hatte ihnen die von den Persern entführten Erzstatuen der Tyrannenmörder zurückgegeben. Um ein

Zeichen seiner Fürsorge für Athen auf die Nachwelt zu bringen, hatte Antiochos Epiphanes den so lange Zeit unterbrochenen Bau des Olympieion wieder aufgenommen, ausserdem einneigte das Gorgoneion aus vergoldeter Bronze, das über den Stufen des Dionysostheaters funkelte, Jedermann an die Huldigungen, die der König von Syrien dem Genius Athens erwiesen hatte

Im Jahre 201 hielt Attalos I. durch das Dipylon seinen feierlichen Einzug in die Stadt. Römische Abgesandte begleiteten ihn. Durch den fürstlichen Philhellenen in Athen eingeführt, betreten sie die „heilige Stadt der Wissenschaften und Künste“. Auch als die Römer später mit bewaffneter Hand in Griechenland intervenierten, verleugneten sie dies Gefühl der Ehrerbietung gegen die Athener nicht, sie achteten ihre Freiheit, verkundeten ihre Unabhängigkeit und riefen für sie etwas wie einen Seebund ins Leben, dessen Mittelpunkt die Insel Delos war. Die Athener nahmen ihrerseits die Römer huldvoll auf, sie nannten sie ihre „Verbündeten“ (*σύνμαχοι*), ihre Wohlthäter (*εὐεργέται*), sie bekräftigten dies Bündniß durch religiöse Weihen, sie setzten ein Priesterthum der Chariten, des Demos und der Roma ein, und die Göttin Roma ward als Freundin der grossen Polias durch eine Statue geehrt¹⁾

Gleichwohl erwarteten die Römer sehr bestimmt, dass ihre Schmeicheleien durch den Gehorsam der Athener vergolten wurden. Als diese, durch die Siege des Mithridates verführt, Partei ergreifen für diesen orientalischen Fürsten, der von der Wiedervereinigung der griechischen Welt unter seiner Führung träumt, da bekommen sie alsbald Roms rauhe Hand zu fühlen. Im Jahre 86 nimmt es Sulla auf sich, sie zu ihrer Pflicht zurückzuführen. Die Einnahme Athens, das Blutbad im Kerameikos, die von Sulla befohlenen blutigen Hinrichtungen bezeichnen das Ende der mehr eingebildeten als wirklichen Freiheit, die den Augen der Athener bisher die Ansprüche der römischen Schutzherrschaft verborgen hatte. Von jetzt an haben wir es mit dem römischen Athen zu thun, mit einer kosmopolitischen, von Feinden bevölkerten Stadt, die durch den Ruf ihrer Schulen die Elite der römischen Jugend anlockt, mit einer Stadt, die immer noch auf ihre ruhmreiche Vergangenheit stolz ist und die Gnadenbeweise ihrer Sieger als gebührende Huldigung entgegennimmt.

1) Vgl. Curtius, Stadtgeschichte von Athen, S. 246 ff. Ueber die ersten Beziehungen zwischen Athen und den Römern siehe Th. Reinach, Mithridate Eupator, p. 135 ss.

Zu Anfang der Kaiserzeit hat sich die Physiognomie der Stadt schon wesentlich verändert. Der Handel in Athen hat sich nach einer anderen Stelle gezogen, von der alten Agora ist er nach dem von Säulenhallen umrahmten Neumarkt verlegt, dessen Zugang ein monumentales, mit der Statue des Lucius Caesar bekrontes Thor bildet, das auf Kosten des Julius Caesar und Augustus errichtet worden war¹⁾. In diesem Stadttheil existierten im letzten vorchristlichen



Fig. 324 Boreas vom Thurm der Winde. (Athen)

Jahrhundert viele neue Bauwerke, so finden wir hier noch an Ort und Stelle ein Gebäude, das uns wichtige Proben für die damalige monumentale Plastik liefert, ich meine das von dem Syreus Andronikos aus Kyrrhos errichtete und heute unter dem Namen „Thurm der Winde“ bekannte Horologion. Es wurde zweifellos nach dem mithridatischen Krieg, aber vor dem Jahre 35 erbaut²⁾. Der achteckige, aus weissem Marmor aufgeführte Thurm trägt an jeder Seite in Relief das Bild von einem der acht Winde, die in der athensischen Ebene wehen. Auf der Nordseite verkörpert der bartige Boreas die Thatigkeit des Nordwindes. Er ist in warme Gewänder gehüllt und hält in der einen Hand ein Muschelhorn, während die

1) Curtius, Stadtgeschichte von Athen, S. 255

2) Der Thurm des Andronikos wird von Varro in seiner im Jahre 35 v. Chr. herausgegebenen Schrift De re rustica erwähnt. Vgl. Curt Wachsmuth, Die Stadt Athen im Alterthum, I, S. 669

andere den wie ein Segel ausgespannten Mantel fasst (Fig. 324).¹⁾ Weiter nach Osten zu bemerkt man Kaikias, den Nordostwind, mit einem Schild, aus dem Hagelkörner fallen, und Apelotes, den Ostwind, der Obst und Kornähren bringt. Der Gewitterwind Euros hüllt sich in seinen Mantel, der Sudwind Notos ist eben dabei, aus einer Urne Stürme von Regen zu entleeren. Lips, der Sudwest, der die Seelute begünstigt, hält als Attribut einen Schiffszierat (*ὕψιστον*). Der Zephyros ist ein junger Bursche, der in seiner Chlamys eine Menge Blumen trägt. Skiron endlich, der trockene Nordwest, hält ein Gefäß mit glühenden Kohlen. Diese sämtlich nach derselben Seite gewandten Fluggestalten gewahren in ihrer gleichförmigen Bewegung einen nicht eben erfreulichen Anblick. Der Bildhauer hat eine gewisse Einseitigkeit in der Composition und Schwerfälligkeit in der Ausführung nicht zu vermeiden gewusst. Andronikos hatte zwar das Marktviertel mit einem sehr nützlichen Bauwerk ausgestattet, aber die Kunst hatte dabei offenbar nichts gewonnen.

Es wäre indess unbillig, wollte man die monumentale Plastik Athens im ersten Jahrhundert nach dieser mittelmässigen Probe beurtheilen. Eine andere Gruppe von Reliefbildern wird uns eine bessere Meinung von ihr geben. Im Dionysostheater sieht man noch heute an Ort und Stelle eine Reihe von Reliefplatten, die einst das Hyposkenion oder den Unterbau schmückten, auf dem der vordere Theil des Bühnenbodens, wo die Schauspieler sprachen (*τὸ λογεῖον*), auflag. Die ganze Anlage datirt erst aus der Kaiserzeit, durch eine Inschrift erfährt man, dass dies Logeion, wie es jetzt vor uns steht, durch die Fürsorge des Archonten Phaidros unter der Regierung des Septimius Severus (192—211) errichtet wurde. Aber die von Phaidros verwendeten Reliefs stammen sicherlich schon aus einer früheren Zeit, und zwar durfte ihre Ausführung noch in das letzte, vorchristliche Jahrhundert fallen.²⁾ Man hat allen Grund anzunehmen, dass nach der Einnahme Athens durch Sulla (86) eine Wiederherstellung des Theaters für nothig erachtet wurde. Der Stil der Reliefs wurde sehr gut zu diesem Zeitansatz passen. Vier solche Platten, wie sie Phaidros zum Schmuck seines Hyposkenion verwendet

1) Brunn, Denkmäler, Nr. 30. Vgl. Baumeister, Denkmäler, Fig. 2370.

2) Siehe Julius, Zeitschrift für bild. Kunst, XIII, 1877, S. 239. Vgl. James R. Wheeler, Papers of the American school at Athens, I, 1882—1883, p. 136 ss. Curtius (Stadtgeschichte, S. 271) rückt die Reliefs in den Anfang der Kaiserzeit.

hatte, sind noch vorhanden, sie wurden durch kauernde Silene, von denen nur einer sich erhalten hat, von einander getrennt¹⁾ Die erste Platte von links her zeigt die Geburt des Dionysos Zeus sitzt auf einem Thron, und Hermes halt auf seinem linken Arm den neu-geboienen Gott, während kretische Kureten die Scene einrahmen Auf der zweiten Platte (Fig 325) wohnt Dionysos, der neben einem Altar steht und von einem jungen Manne bekränzt [?] wird, dem

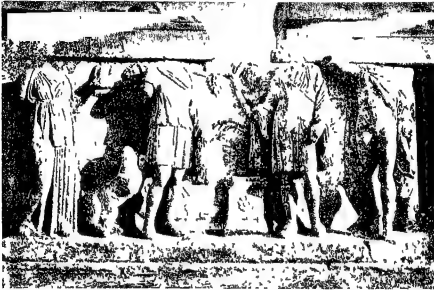


Fig 325 Opfer für Dionysos Relief vom Hyposthylon des Dionysostheaters (Athen)
Nach „Brunn Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur“

ersten landlichen Opfer bei, das man ihm darbringt Ikarios, von seinem Hund Maia begleitet, fuhr den Bock zu dem Altar, seine Tochter Ergone bringt Kuchen*) Es folgen drei Figuren, deren sichere Deutung unmöglich ist Auf der vierten Platte endlich empfängt Dionysos die Huldigungen der Tyche von Athen, des Theseus und der Hestia; in seinem eigenen Theater ist dem Gott der reich geschmückte Thron aufgerichtet hinter ihm erblickt man die Umrisse der Akropolis, sowie sie vom Theater aus sichtbar

1) Ueber die Reliefs siehe Matz, *Annali*, 1870, p 97, und *Monum inedita*, vol IX, tav 16 Vgl James R Wheeler, a a O [Ferner W Dörpfeld und E Reisch, *Das griechische Theater*, 1896, S 881] Zwei von den Platten sind in Brunn's Denkmälern (Nr 15) abgebildet

*) [In der Uebersetzung ist die ungenaue Beschreibung, die der französische Text bietet, nach Apollodor, III, 14, 7, berichtigt worden]

waren, überlagt von den Säulen des Parthenon. Wenn auch diese Reliefs ein erhebliches mythologisches Interesse besitzen, so ist doch ihr Kunstwerth ein geringer. Immerhin lässt sich eine gewisse stilistische Correctheit und Sorgfalt in der Ausführung nicht in Abrede stellen. Indem der Bildhauer den Hintergrund nach den Grundsätzen des maleischen Reliefstils ausschmückt, huldigt er offenbar noch dem hellenistischen Geschmack, aber gleichwohl geht durch sein Werk ein classischer Zug, und die Uebereinstimmung zwischen seiner Tyche und der Eirene Kephisodot's bezeugt, dass er die Vorbilder des vierten Jahrhunderts nicht vergessen hat.

Derselben Zeit gehören auch zwei schmutze Reliefbilder an, die im Jahre 1862 im Dionysostheater aufgefunden wurden und jetzt im Athener Centralmuseum stehen¹⁾. Sie stammen zweifellos von einer Brustung, die dazu bestimmt war, die Zuschauer von der Orchestra zu trennen²⁾. Jede von den beiden Platten zeigt die Figur einer Tänzerin, die mit einem weiten Gewand bekleidet ist, das mit seinem Hin- und Hergewoge, wie es durch die Gesten und Bewegungen der Tänzerin bestimmt wird, ein richtiges Stück Orchestra ausfüllt³⁾. Die eine von den beiden bewegt sich mit abgemessenen Schritten nach vorn, ihr Haupt ist unbedeckt, ihre Hand unter dem Mantel verborgen. Die andere wulft mit berechnetem Liebreiz den Kopf in den Nacken und hält mit den Fingerspitzen den Saum ihres Mantels, der sie umflattert (Fig. 326)⁴⁾. Der attische Bildhauer des zweiten oder ersten Jahrhunderts, dem wir diese beiden Figuren verdanken, hat ihren Typus schwerlich erfunden, das Motiv gehört vielmehr zum eisernen Bestand der attischen Plastik, es erscheint mit kaum merklichen Aenderungen auch auf anderen Denkmälern⁵⁾ und geht aller Wahrscheinlichkeit nach, was die Erfindung betrifft, ins vierte Jahrhundert zurück. Die beiden attischen Reliefs verdienen gleichwohl unser lebhaftes Interesse, denn sie stehen an

1) Kavvadias, Catalog, Nr. 260—261. Heydemann, Verhüllte Tänzerin, S. 9. Hauser, Die antiken Reliefs, S. 43, Nr. 59.

2) [Ueber die einstige Verwendung dieser Reliefplatten aussert sich Friederichs-Wolters (Gipsabg., Nr. 1878) mit Recht viel vorsichtiger.]

3) Vgl. Maurice Emmanuel, Essai sur l'orchestrique grecque, p. 209.

4) Rev. arch., 1868, pl. 2.

5) So auf zwei Bruchstücken, die auf dem Esquilin gefunden wurden und jetzt im Vatican sind. Friederichs-Wolters, Gipsabg., Nr. 1876 f., Hauser, a. a. O., S. 44, Nr. 60. [Helbig, Führer, I, 117.]

der Spitze einer sehr deutlich charakterisirten Reihe von Reliefs, die man als neuattisch zu bezeichnen sich gewohnt hat. Wir finden hier das erste Beispiel für jene Entlehnungen, die unmittelbar auf einen alten Formenschatz zurückgreifen, wie dies eben bei den neuattischen Reliefs die Regel ist, eines der bedeutsamsten Symptome jener Renaissancebewegung, zu der die Attiker den Hauptanstoß geben sollten, tritt darin zu Tage.

Die Geschichte der attischen Kunst und das Studium ihrer Werke erweist sich für diese Zeit als ganz besonders lehrreich. Im zweiten Jahrhundert und in der ersten Hälfte des folgenden bleibt Athen ein Mittelpunkt eifrigsten Schaffens. Es besitzt eine Bildhauerschule, die wie ein Vermächtniß der alten Meister das Streben nach technischer Gewandtheit und den Sinn für das richtige Maass sich bewahrt hat, eine Schule, die weniger glanzend und vor Allem weniger kühn war als die gleichzeitigen Schulen von Kleinasien oder Rhodos, aber ganz dazu angethan, den classischen Stil, dessen Pflege sie fortgesetzt hatte, zu neuem Leben erstehen zu lassen. Zahlreiche Kunstlersignaturen zeugen von ihrer Thätigkeit. Strabax,



Fig. 326. Panzen. Relief aus dem Dionysostheater (Athen, Centralmuseum).

Herodotos, Deinomenes, Timon, Demetrios von Ptelea, Diodoros zählen zu diesen Bildhauern zweiten oder dritten Ranges, die ohne viel Lärm die attische Schule am Leben erhalten¹⁾ Ohne uns bei leeren Namen zu verweilen, wollen wir nur auf diejenigen Künstler, deren Werke wir zu beurtheilen vermögen, unser Augenmerk richten.

Eine Bildhauersfamilie, in der die Namen Eubulides und Eucheir abwechselnd vorkommen, scheint in Athen eine bevorzugte Stellung eingenommen und vom Staat oder von Privatleuten häufige Aufträge erhalten zu haben. Der erste Eubulides ist der Urheber einer Statue, die Plinius mit dem sehr rathselhaften Namen eines an den Fingern Abzählenden (*digitis computans*) bezeichnet²⁾ Wie Milchhofer erkannt hat³⁾, handelt es sich um eine Statue des Stoikers Chrysippos, der gegen 206 gestorben ist und den *Sonites* oder Kettenschluss, eine Art von logischer Schlussfolgerung, erfunden hat, die durch Addition oder allmähliche Subtraction der Einheiten sich vollzieht; daraus erklärt es sich, dass der Philosoph mit diesem für ihn charakteristischen Spiel der Finger abgebildet werden konnte. Die Statue des Chrysipp ist wohl dieselbe, die sich nach Cicero's Aussage auf dem Kerameikos von Athen befand⁴⁾, der Philosoph war sitzend dargestellt und streckte die eine Hand nach vorne (*porrecta manu*). In der bekannten Statue des Louvre ist uns eine Nachbildung derselben erhalten⁵⁾. Betrachtet man dies tadellose Werk, das den ikonischen Statuen des dritten Jahrhunderts sehr nahe steht, so erkennt man in Eubulides den directen Erben der unmittelbaren Nachfolger des Praxiteles. Der Urheber der Chrysipposstatue scheint übrigens in Athen eine gewisse Rolle gespielt zu haben. Man kann ihn ohne Weiteres mit jenem Eubulides, des Eucheir Sohn aus dem attischen Demos Kropia, identificiren, der auf einer delphischen Inschrift als Proxenos der Delphier erwähnt wird, derselbe Künstler wird auch in einem Verzeichniss der athenischen Epimeleten aufgezählt⁶⁾. Während uns diese Inschriften

1) Vgl. Lowy, *Inscr. gr. Bildh.*, Nr. 230—241.

2) Plinius, *Nat. Hist.*, 34, 88.

3) Milchhofer, *Arch. Studien*, II. Brunn dargebracht, S. 37 ff.

4) Cicero, *de finibus*, I, 39. Diogenes Laertius (VII, 182) sagt, sie sei z. Th. durch eine Renterstatue verdeckt gewesen, und daher habe Kameades dem Chrysipp den Spitznamen *Κρύπτειρος* gegeben.

5) Clarac, III, 327, 2119. Friederichs-Walters, *Gipsabg.*, Nr. 1322.

6) Lowy, *Inscr. gr. Bildh.*, Nr. 542, 543.

über die sociale Stellung des Eubulides belehren, gestatten sie ausserdem, den Zeitpunkt seiner vollen Thätigkeit genau zu bestimmen: sie gehören nämlich den ersten Jahren des zweiten Jahrhunderts an.

Sein Sohn Euchen wird von Plinius in einer Gruppe von Künstlern genannt, die Athleten, Bewaffnete, Jäger, Opfeerpriester und andere gangbare Vorwürfe behandelten¹⁾. Er hatte seinerseits einen Sohn, Eubulides den Jüngeren, mit diesem in Gemeinschaft schuf er die Statue des Miltiades, des Sohnes des Zoilos aus Athen, den die Stadt auf diese Weise dafür belohnte, dass er die Unkosten der um 150 gefeierten Theseusteste freigebig decken half²⁾. Man gestattete sich offenbar im damaligen Griechenland einen grossen Aufwand an Erz und Marmor, um durch Bildsäulen von Stadt wegen mehr oder weniger obscure Persönlichkeiten zu ehren. Euchen's Name stand auch noch unter der Statue eines gewissen Dionysodoros, die auf Beschluss des megarischen Volkes errichtet worden war.

Der jüngere Eubulides ist besonders durch ein wichtiges, um 130 ausgeführtes Werk bekannt. Die Vereinigung der dionysischen Künste in Athen besass hinter einer der Markthallen einen dem Dionysos Melpomenos geweihten Hain, man zeigte dort noch zu Pausanias' Zeit das geschichtlich interessante Haus des Pulytion, wo berühmte Athener, wie man erzählte, die eleusinischen Mysterien nachgesehen hatten³⁾, das Haus war wie der Hain dem Dionysos geweiht und enthielt eine von Eubulides ausgeführte und geweihte Statuengruppe dargestellt war die Athena Paonia, ferner Zeus, Mnemosyne, die Musen und Apollo.

Im Jahre 1837 hat man bei der Kirche des Hagios Asomatos eine Inschrift und Bruchstücke grosser Statuen gefunden, in denen man das Postament und die Ueberreste vom Weihgeschenk des Eubulides wiedererkennen darf⁴⁾. Ein kolossaler, marmorner Athenekopf, an den ein gleichfalls marmorner, jetzt verlorener korinthischer Helm angepasst war, erinnert durch die Strenge des Stils an die

1) Plinius, Nat. Hist., 34, 91.

2) Löwy, a. a. O., Nr. 223.

3) Pausanias, I, 2, 4.

4) Löwy, Inschr. gr. Bildh., Nr. 228. Ueber das Denkmal des Eubulides vgl. L. Julius in den Athen. Mitth., VII, S. 81, Lolling, ebenda, XII, S. 365, Wolters, ebenda, S. 368, Milchhofer, Arch. Studien, II, Brunn dargebracht, S. 45—50.

Pallas von Velletri (s. o. Fig 67)¹⁾, doch sind wir nicht berechtigt, eine einfache Copie nach einem Original des fünften Jahrhunderts darin zu erblicken, es handelt sich vielmehr um eine feiere Bearbeitung



Fig 327 Weiblicher Torso, nahe dem Dypylon gefunden (Athen, Centralmuseum)

eines in der Schule des Phidias geschaffenen Typus. Ein Torso von den gleichen Verhältnissen stellte vielleicht eine der Musen da; der ihm aufgesetzte Kopf gehört zwar zum Denkmal des Eubulides, aber nicht zu dieser Statue (Fig 327)²⁾. Die Weichheit der Ausführung, die flotte Behandlung des Faltenwurfs bezeugen, dass der Künstler von einem guten, attischen Modell aus voralexandrinischer Zeit seine Anregung empfangen hatte. Hier stellt sich uns jene von Plinius beschriebene Renaissance schon greifbarer vor Augen. Eubulides ist uns ein guter Vertreter jener Schule von geschickten, sorgfältigen Bildhauern, die sich wenig um die Erfindung neuer Formen bemühten, aber sehr befähigt waren, sich den Stil der alten Meister mündig zu machen.

Wir kennen noch eine zweite solche athenische Bildhauerfamilie, die dadurch ein grosses Interesse erweckt, dass mehrere ihrer Mitglieder nach Rom zogen und dort nach 146 v. Chr. für Metellus thatig waren³⁾. Der Stammbaum dieser Familie, in der abwechselnd

1) Athen Mitth., VII, Taf. 5, Brunn, Denkmäler, Nr. 48. Vgl. Athen Mitth., XII, S. 367, und Furtwängler, Meisterwerke, S. 306.

2) Ross, Arch. Aufsätze, Taf. 12—13, Wolters, Athen. Mitth., XII, S. 369, Brunn, Denkmäler, Nr. 49.

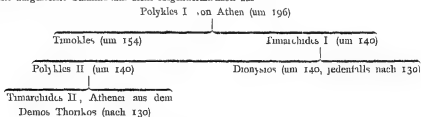
3) Die Hauptstelle ist bei Plinius (Nat. Hist., 36, 34—35), wo er die Künstler aufzählt, die für Metellus arbeiteten: Eum (scil. Apollinem) qui citharam in eodem templo tenet Timarchides

die Namen Polykles und Timarchides vorkommen, ist ausserst verwickelt. Wollten wir uns hier auf die Einzelheiten einlassen, so müssten wir unseren Lesern eine mühselige, trockene Textprüfung zumuthen. Ohne alle in Vorschlag gebrachten Combinationen im Einzelnen aufzuzählen, wollen wir uns an den von Gullitt aufgestellten Stammbaum halten, der zugleich mit dem Zeugniß der Inschriften sich deckt¹⁾.

Polykles I. aus Athen, der Schüler des Stadieus, ist der Urheber einer Statue des Amyntas, der im Pankration der Knaben zu Olympia gesiegt hatte²⁾. Da nun diese Art von Wettkampf erst im Jahre 200 eingeführt wurde und der erste Sieger, ein gewisser Phaidimos, uns bekannt ist, so fällt der Sieg dieses Amyntas frühestens in das Jahr 196. Die Errichtung seiner Statue wird dann noch einige Jahre später erst stattgefunden haben. Polykles hat zwei Söhne, Timokles und Timarchides I., die oft zusammen arbeiten. So schaffen sie gemeinsam für Olympia die Statue des siegreichen Athleten Agesarchos, für Elatea die eines baltigen Asklepios und für den Tempel der Athena Kranaia in derselben Stadt die Cultstatue der Göttin³⁾. Zur Reconstruction dieses Athenebilds besitzen wir einige Anhaltspunkte: eine kurze Beschreibung bei Pausanias, einige Bruchstücke der Statue, die Paris in Elatea wiedergefunden hat⁴⁾, endlich das Zeugniß einer Münze dieser Stadt belchren uns, dass die Athene als Kriegerin aufgefasst und zweifellos durch irgend einen attischen Typus der Pro-

fect, intra Octaviae vero porticus in rede Innonis ipsam deum Dionysius et Polykles aham idem Polykles et Dionysius Timarchidis filius Iovem, qui est in provincia redi, fecerunt. Einige Handschriften haben: Polykles et Dionysius Timarchidis filii, eine Lesart, die sich uns als die bessere erweisen wird.

1) W. Gullitt, Ueber Pausanias, Giaz, 1890, S. 363. Von früheren Arbeiten seien erwähnt Bunn, Greek Sculptor, I, S. 510, Homolle, Bull. de corresp. hellén., 1881, p. 390, C. Robert, Hermes, 1884, S. 304, Lowy, Inschr. gr. Bildh., S. 176 f., P. Paris, Elatee, p. 126. Der von Gullitt aufgestellte Stammbaum sieht folgendermassen aus:



2) Pausanias, VI, 4, 5.

3) Pausanias, VI, 12, 9, X, 34, 6 und 8.

4) P. Paris, Elatee, p. 122.

nachos beeinflusst war Timokles wird ausserdem in der Reihe derjenigen Künstler erwähnt, die um das Jahr 154 thatig sind¹⁾ Sein Bruder Timarchides I ist einer der Bildhauer, die von Metellus berufen wurden In Rom schuf er dann für einen Apollotempel in der Nahe der Porticus Octaviae eine Statue des Gottes, mit der Kithara in der Hand²⁾

Wir kommen nun zu folgenden Generation Timarchides I hat zwei Söhne, Polykles II und Dionysios Alle beide begleiten den Vater nach Rom, denn Polykles und sein Bruder setzen beide ihren Namen unter eine Statue der Juno, die für einen der Tempel des Metellus bestimmt war, sie thun sich weiterhin zusammen, um für einen benachbarten Tempel einen Jupiter auszuführen Wahrscheinlich kehrt Dionysios nach dieser Reise in die griechische Heimath zurück, wir finden ihn wenigstens in den letzten Jahren des zweiten Jahrhunderts mit seinem Neffen, dem jüngeren Timarchides, dem Sohne Polykles' II, zur Herstellung einer Statue auf Delos vereinigt³⁾

Dieser Sohn Polykles' II und Neffe des Dionysios vertritt die vierte Generation Eine kurzlich in Athen entdeckte Inschrift erwähnt ihn als „Timarchides, Sohn des Polykles aus Thoirikos, den Jungen“⁴⁾ Man kann demnach die Existenz eines Timarchides II nicht lange in Zweifel ziehen Mit seinem Oheim Dionysios ist eben dieser jüngere Timarchides in Delos thatig, dadurch wird es sehr wahrscheinlich, dass die Ausführung einer delischen Statue, die mit dem Namen dieser beiden Künstler bezeichnet ist, erst der Zeit nach 130 angehört Ich meine die Statue des Romers C Ofellus Fesus, die Homolle in Delos entdeckt hat (Fig 328)⁵⁾ Sie stand in einer der Nischen jener Markthalle, die von der zahlreichen römischen Colonie, die sich des Handels und der Bankgeschäfte wegen auf Delos niedergelassen hatte, wenn auch nicht erbaut, so doch reicher ausgestattet worden war, auch die Statue war von den Italienern auf Delos als Zeichen ihrer Dankbarkeit für gute Dienste, die ihnen

1) Plinius, Nat Hist., 34, 51 [vgl S 664, Anm 2]

2) Plinius, ebenda, 36, 35

3) Lowy, Inschr gr Buldh., Nr 242

4) *Τιμαρχίδης Πολυκλέους Οορκίος νεώτερος ἐποίησεν* F Münzer, Athen Mitth., XX, 1895, S 216

5) Homolle, Bull de corresp hellén., 1881, p 390, pl XII Die Signatur lautet *Διονύσιος Τιμαρχίδου καὶ Τιμαρχίδης Πολυκλέους Ἀθηναῖοι ἐποίησαν* Vgl Lowy, a a O., Nr 242

Ofellius erwiesen hatte, errichtet worden. Die Zeit der Errichtung ist ungewiss, jedenfalls fand sie erst nach der ioniſchen Reise des Dionysios, also in der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts, statt. Ofellius durfte mit dieser Ehenstatue wohl zufrieden sein. Die beiden Künstler hatten ihn nackt wie einen Gott oder Heros mit erhobenem rechtem Arme dargestellt, so daß er einem Redner glich, der eine feierliche Ansprache hält, oder einem Gott, der eine Schutzverheissende Handbewegung macht. Uebrigens hatten sich die Künstler, was die Erfindung ihres Motivs betrifft, nicht weiter in Unkosten gestürzt. Es hatte ihnen genügt, sich an die attischen Vorbilder des vierten Jahrhunderts, an den Hermes des Praxiteles und die zahllosen davon hergeleiteten Nachahmungen zu erinnern. Mit ihrer Originalität ist es also nicht weit her, trotzdem kann man ihnen gewisse Vorzüge nicht absprechen, als Geschickte und in den Einzelheiten sorgfältige Steinmetzen haben sie ein vornehmes, feines Werk geschaffen, das der attischen Schule alle Ehre macht.¹⁾



Fig. 328 Statue des C. Ofellius (Delos)

1) Es ist von Interesse festzustellen, daß schon im zweiten und ersten Jahrhundert die reichen Bewohner von Delos, wie später die Römer, sich Copien nach berühmten Meisterwerken herstellen ließen. Couve hat in einem Haus auf Delos eine vorzügliche, vielleicht von einem neualtischen Künstler ausgeführte Replik des polykletischen Diadumenos aufgefunden. Bull. de corresp. hellén., XIX, 1895, p. 484, pl. VIII.

Durch das Denkmal des Eubulides und die Statue von Delos sind wir in den Stand gesetzt, uns über die attische Plastik des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts ein Urtheil zu bilden. Sie besitzt wenig Erfindungsgabe, zeigt aber viele mit Geschick verkleidete Anklänge an classische Vorbilder, was sie liefert, sind mehr fleissige Bearbeitungen, als slavisch genaue Copien, in Ermangelung von Originalität erlütet sie durch gewandte Ausführung, sie verrath gute stilistische Gewohnheiten und fleissiges Studium der Werke berühmter Meister. So vorbereitet mussten die attischen Bildhauer in Rom sich vorthelhaft einführen, wir werden weiterhin sehen, wie ihre Werke dort die günstigste Aufnahme fanden.

Schwieriger ist es, in den übrigen Landschaften des eigentlichen Hellas das künstlerische Leben zu Beginn der Römerzeit zu verfolgen. Es fehlt an genau datirten Werken, doch besitzen wir zahlreiche Kunstlersignaturen, die wenigstens das Eine bezeugen, dass viel producirt wurde. Zu Ende des zweiten Jahrhunderts ist Delos einer der lebhaftesten Kunstsitze. Besonders arbeiten dort athenische Bildhauer in grosser Anzahl.¹⁾ Im Peloponnes schaffen die argivischen Bildhauer Ehenstatuen in Menge und fuhren für Epidauros Vorbilder aus, die ihnen die Verehrer des Asklepios in Arbeit geben.²⁾ Als interessante Probe peloponnesischer Kunst aus der Mitte des zweiten Jahrhunderts sei ein grosses Relief aus dem arkadischen Kleitor erwähnt, es stellt einen jungen Mann dar, der neben seinen Waffen steht und die rechte Hand wie zum Gebet erhebt.³⁾ Man hat vorgeschlagen, ein zu Ehren des Historikers Polybios errichtetes Denkmal darin zu erkennen. Aber bleibt auch diese Beziehung zweifelhaft, so spricht doch das vorzügliche Werk sehr zu Gunsten der peloponnesischen Bildhauer. In Messenien fuhr eine Künstlerfamilie, deren verschiedene Generationen sich auf die Zeit zwischen dem Ende des zweiten und der Mitte des ersten Jahrhunderts zu vertheilen scheinen, für Olympia zahlreiche Statuen von Persönlichkeiten aus, denen die Eleier Ehre erweisen wollten. Agias, Aristomenes und

1) Ueber die Signaturen athenischer Künstler auf Delos vgl. Lowy, *Inscr. gr. Bildh.* Nr. 243 bis 257. Homolle, *Bull. de corresp. hellén.*, 1894, p. 336. Man findet da Namen wie Adamas, Eutychedes, Demosthenes, Hephaestion u. a.

2) Lowy, *a. a. O.*, Nr. 261—270. Xenophilos und Straton, Theodoros, Pytheas, Poron, Dios und andere argivische Künstler werden genannt.

3) L. Gurlitt, *Athen Mitth.*, VI, 1881, S. 154, Taf. 5, *Milchhofes, Arch. Zeitung*, 1881, S. 153, *Friedrichs Wolters, Gipsabgüsse*, Nr. 1854.

Pylampos sind die Namen, die abwechselnd in dieser Familie vorkommen¹⁾ Worin mag wohl der Weith ihrer Werke bestanden haben? Man wird annehmen dürfen, dass eine so überreiche Productivität, die sich an einem so abgebrauchten Vorwurf wie dem von Ehrenstatuen bethätigte, der Ateliersoutine einen weiten Spielraum liess

Neben diesen der Mittelmässigkeit huldigenden Steinmetzen steht indessen eine Gestalt von erheblichem Interesse Damophon aus Messene Nach Pausanias ist dies der einzige messenische Bildhauer, dessen Werke Erwähnung verdienen²⁾ Er ist ein geschickter Toreut, denn die Eleier beauftragten ihn damit, den chryselephantinen Zeus des Phidias auszubessern, er meisselt in Holz so gut wie in Marmor und kehrt zu der alten Technik der akrolithen Statuen zurück, bei denen die nackten Theile von Marmor, die bekleideten von vergoldetem Holz waren Seine Werke sind sehr zahlreich und gehöhen ausschliesslich der gottesdienstlichen Plastik an³⁾ Er arbeitet für seine Geburtsstadt eine Marmorstatue der Gottemutter, eine Artemis Laphria und eine Gruppe, die Asklepios mit seinen Söhnen, Apollo, die Musen, Herakles, Artemis Phosphoros, die Stadt Theben und die Tyche von Messene darstellte Die beiden zuletzt genannten Gestalten sind bezeichnend wir sahen ja, dass die Personification von Städten erst durch die hellenistische Kunst in Aufnahme kam Für Argion schuf er eine akrolithe Statue der Eileithya und eine Gruppe Asklepios und Hygieia Megalopolis besitzt eine ganze Reihe seiner Werke einen Hermes aus Holz, ein akrolithes Xoanon der Aphrodite Machantia, einen Herakles, eine marmorne Demeter und eine Kore Soteira, umgeben von kleinen Statuen junger Mädchen, die Blumenkörbe tragen Auch ist er der Urheber eines mit Reliefs geschmuckten Tisches, den Pausanias eingehend beschreibt

Man hat den Damophon lange für einen Meister des vierten Jahrhunderts gehalten, der in der Jugendzeit des Praxiteles seine Werke schuf⁴⁾ Diese Annahme lässt sich nicht mehr festhalten,

1) Lowy, a. a. O., Nr. 272—274

2) Pausanias, IV, 31, 10.

3) Die Autorenstellen findet man bei Overbeck, Schriftquellen, Nr. 1557—1564

4) Brunn, Griech. Künstler, I, S. 290. Siehe Band I, S. 566

seit neue Funde uns Proben seines Stils geliefert haben. Unter seinen Werken nennt Pausanias eine ansehnliche Marmorgruppe, die im Heiligthum der Despoina zu Lykosura, der ältesten Stadt Arkadiens, gestiftet worden war¹⁾. In der Mitte sass Demeter mit einer Fackel, sie stützte die linke Hand auf die Schulter der Despoina, die gleich ihr sitzend dargestellt war. Auf der andern Seite ihres Thrones stand Artemis mit einem Rehfell bekleidet und mit dem

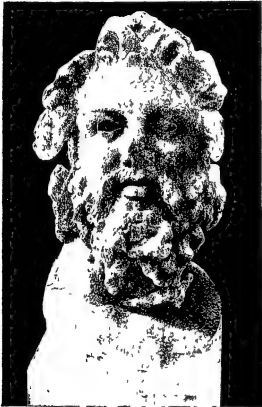


Fig. 329 Kopf des Anytos aus Lykosura
(Athen, Centralmuseum)

Kocher über der Schulter, sie hielt mit der einen Hand eine Fackel, in der andern zwei Schlangen. Neben Despoina stand Anytos, der Nahr Vater der Göttin, wie ein Hoplit bewaffnet. Die in den Jahren 1889—1890 an der Stelle des Heiligthums auf dem Plateau von Terzi vorgenommenen Ausgrabungen haben den Tempel blossgelegt und zur Auffindung von Sculpturfragmenten geführt, in denen man einstimmig Reste von der Gruppe des Damophon erblickt²⁾. Ein Kolossal Kopf der verschleierte Demeter von grossartiger Arbeit, ein durch seine vornehme Strenge beachtenswerther Kopf der Artemis (Fig. 331) rufen den Eindruck classischen Stils hervor³⁾. Der Kopf

des Anytos (Fig. 329), den man voreilig mit dem Laokoon zusammengestellt hat, erinnert vielmehr an den Zeustypus der attischen

1) Pausanias, VIII, 37, 1. Ueber die Despoina von Lykosura vgl. V. Bérard, *De l'origine des cultes arcadiens*, p. 126.

2) Die Ausgrabungen sind im Jahre 1889 von Leonardos begonnen und im Jahre 1890 von Kavvadias fortgesetzt worden. Vgl. Kavvadias, *Fouilles de Lycosoura, Athen*, 1893.

3) Kavvadias, a. a. O., Taf. I—II.

Schule des vierten Jahrhunderts, insbesondere an den Zeus von Otincoli (vgl. o Fig 186)¹⁾ Aber das merkwürdige Stück vom Gewand der Demeter beweist überzeugend, dass Damophon dem Einfluss des hellenistischen Geschmacks unterstanden hat (Fig 330)²⁾ Dieser

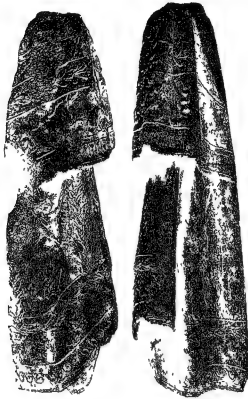


Fig 330 Teile des Gewandes der Demeter Damophon's, in Lykosura gefunden
(Athen, Centralmuseum)

Mantel, dessen erhaben gearbeitete Ornamente dick aufliegende Stickeisen nachahmen sollen und der gleich den Gewändern gewisser Eizstatuen des 16 Jahrhunderts reich mit Darstellungen bedeckt ist, macht durch seinen Schmuck den überraschendsten Ein-

1) Kavvadias, a 1 O, Taf III

2) Kavvadias, a a O, Taf IV

druck Menschliche Figuren werden von horizontal und vertical laufenden Blatteigüandlen umrahmt Im untersten Streifen sieht man weibliche Gestalten, die mit Pferde-, Schweins- oder Eselsköpfen seltsam aufgeputzt sind, die Kithara oder Doppelflöte spielen und tanzend davoneilen Im Mittelstreifen erinnern kandelabertragende Siegesgöttinnen an Darstellungen auf den Panzen der römischen Kaiser¹⁾ Im obersten Streifen zeigt uns ein Zug von Tritonen und Nereiden einen der hellenistischen Kunst sehr vertrauten Vorwurf Eines steht danach fest Damophon kann unmöglich dem vierten Jahrhundert angehören Schwerer halt es, ihm unter den Nachfolgern der hellenistischen Meister einen bestimmten Platz anzuweisen Der Tempel der Despoma, der augenscheinlich mit den Sculpturen gleichzeitig ist, erweist sich durch seine mittelmässige Ausführung als ziemlich spät²⁾ Emige Forscher, z B Robert, denken geradezu an die Zeit Hadrian's und nehmen an, dass der Tempel nach der peloponnesischen Reise des Kaisers, also nach 124 n Chr, erbaut wurde³⁾ Ich möchte ihn so spät nicht ansetzen, ich glaube vielmehr, dass Damophon's Thatigkeit in den Anfang des zweiten Jahrhunderts fällt, als der achaische Bund noch nicht unterlegen war, was bekanntlich im Jahre 146 eintrat Die Städte, für die Damophon arbeitet, sind nämlich gerade die Hauptplätze dieses Bundes Messene, Megalopolis und vor Allem Aigion, der Sitz der Bundesversammlung Die Gruppe in Messene, wo Theben und die Tyche von Messene neben einander standen, spielte zweifellos auf den Bund der Bootier mit den Messeniern an⁴⁾ Was konnte es für einen Sinn haben, unter der Regierung des Hadrian an so fernliegende Dinge zu erinnern? Wenn aber Damophon der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts angehört,

1) Vgl Warwick Wooth, *Journal of Hellen Studies*, VII, 1886, und H von Rohden, *Bonner Studien*, 1890, S 1—20 Es braucht wohl kaum darauf hingewiesen zu werden, dass dieser Schmuck auf den römischen Panzen hellenistischen Ursprungs ist

2) Vgl Dorpfeld, *Athen Mitth*, XVIII, 1893, S 219

3) C. Robert, *Hermes*, 1894, S 429ff Vgl Overbeck, *Griech Plastik*, II¹, S 489

4) Darauf hat Niemand anders als Robert aufmerksam gemacht Gegen seinen Ansatz der Sculpturen von Lykosura in hadrianischer Zeit spricht auch sonst mancherlei Wenn Pausanias (VIII, 31, 8) die Legende berichtet, wonach die beiden *τορται*, die in Megalopolis vor der Statue der Soteira standen, die Tochter Damophon's sein sollten, so kann man doch nicht annehmen, dass er von Damophon als von seinem Zeitgenossen spricht Uebrigens beschreibt er die Werke Damophon's mit gewohnter Sorgfalt, während er sonst, worauf Kalkmann (Pausanias, der Perieget, S 59) aufmerksam macht, bei der Beschreibung von Werken aus hadrianischer Zeit sehr oberflächlich verfährt

dann versteht man leicht seine stilistische Eigenart. Als ein Meister, der in classischem Geschmack religiöse Gegenstände behandelt, steht er in jener Zeit keineswegs vereinzelt. Er schliesst sich bis zu einem gewissen Grade der Kunstrichtung an, die wir um eben diese Zeit in der attischen Schule nachweisen konnten.



Fig. 331 Kopf der Artemis aus Lykonia
(Athen, Centralmuseum)

ZWEITES KAPITEL

DAS WIEDERAUFLEBEN DER ALTEN STILE

§ 1 DIE NEUATTIKER IN ITALIEN

Mit den von Metellus nach Rom berufenen Künstlern aus der Familie des Polykles hat die griechische Kunst in Italien festen Fuss gefasst es beginnt damit eine richtige Einwanderung von Bildhauern, die bereit sind, ihr Talent in den Dienst der römischen Kundschaft zu stellen Dass man die athenischen Künstler in Rom huldvoll aufnahm, versteht sich von selbst Aber nicht nur Athen geniesst in den Augen der Römer ein unbestrittenes Ansehen, sondern auch Delos mit seiner reichen Römercolonie, für die so viele attische Bildhauer thätig sind, wirkt als Bindeglied zwischen Athen und der Hauptstadt Italiens Man findet in Rom eine bedeutende Anzahl von Bildwerken, deren Signatur auffallender Weise neben dem Namen des athenischen Urhebers ausdrücklich noch die Heimathsangabe enthält, eine Form, die von den Künstlern angewandt wird, wenn sie ausserhalb der Heimath oder für die Fremde arbeiten Man darf daraus nun allerdings nicht schliessen, dass alle diese Athener in Rom gelebt hatten, aber das wird zuzugeben sein, dass ihre Werke in Italien gesucht waren und dass Rom dafür einen günstigen Markt bot Diese Signaturen gehören im Allgemeinen dem ersten vorchristlichen Jahrhundert an Zwischen diesen Künstlern und jenen anderen, die wir zu Athen und auf Delos ihre Thätigkeit ausüben sehen, bestehen natürlich sehr innige Schulverbände Wie Eubulides und die Bildhauer aus der Familie des Polykles, huldigen auch sie der classischen Renaissance, und der Name „Neuattiker“, mit dem sie gewöhnlich bezeichnet werden, erscheint gerechtfertigt bei dem Eifer, den sie daran setzten, die Vorbilder der alten Schulen zu copiren oder sich in ihrer Weise zurecht zu legen

Unter diesen Neuattikern, deren Werke zu Rom sich wiedergefunden haben, ist der Erste, der Anspruch auf unsere Beachtung machen darf, Apollonios, der Sohn des Nestor, aus Athen. Seinen Namen liest man an einem berühmten Marmorwerk, das durch die

Bewunderung Michelangelo's geweiht ist, am „Torso“ des Belvedere (Fig 332)¹⁾ Man hat lange die richtige Ueberlieferung gelten lassen, wonach der Torso zur Zeit Julius' II beim Theater des Pompeius gefunden sein sollte. Neuere Forschungen haben die Ungenauigkeit dieses Fundberichts erwiesen²⁾ Von der Geschichte des Torso weiss man nur so viel, dass er den Colonna angehört hatte und dass er unter Clemens VII (1529 bis 1534) in das Belvedere verpflanzt wurde. Im Jahre 1531 befand er sich noch nicht lange in der papstlichen Sammlung, denn eine um diese Zeit ausgeführte Zeichnung Heemskerck's zeigt ihn noch mit anderen Antiken



Fig 332 Der Torso des Belvedere (Rom, Vatikan)

1) Wegen der Inschrift vgl. Lowy, *Inscr. griech. Bildh.*, Nr. 343. Die Form der Buchstaben scheint auf das Ende der Republik hinzuweisen. Es lässt sich nicht beweisen, dass dieser Apollonios derselbe ist, wie der, welcher um das Jahr 69 v. Chr. für den neuen Tempel des Jupiter auf dem Capitol eine Elfenbeinstatue des Gottes schuf.

2) S. Lowy, *Zur Geschichte des Torso vom Belvedere*, *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1888, S. 74 ff. Vgl. Bruno Sauer, *Der Torso vom Belvedere*, Gießen, 1894, S. 2 ff. Die ältere Literatur findet man bei Lowy, *Inscr. griech. Bildh.*, Nr. 343, und bei Helbig, *Führer*, I, Nr. 127.

am Boden liegend. Erst Clemens XI liess ihn unter einer der Hallen des Cortile in Sicherheit bringen. Wenige Antiken sind häufiger beschrieben, erläutert und analysirt worden. Seit der Zeit, wo Winckelmann in dem Torso einen von seinen Arbeiten ausruhenden Herakles erkannte und diesem „hohen Ideal eines über die Natur erhabenen Körpers“ begeisterte Lobsprüche widmete, ist die Ergänzung der verstümmelten Statue zahllose Male Gegenstand der Erörterung gewesen¹⁾. Zunächst handelt es sich um den Namen dieser Persönlichkeit mit athletischen Formen und mächtiger Musculatur, die auf einem Felsen sitzt, über den ein Löwenfell ausgebreitet liegt²⁾. Bruno Sauer hat neuerdings den verheubten Polyphem in Vorschlag gebracht, der mit der Linken sein einziges Auge beschatte, um der Nymphe Galateia nachschauen zu können, während er seinen rechten Arm quer über die Brust streckte, um das obere Ende seiner am linken Schenkel lehrenden Keule zu halten. Aber abgesehen davon, dass eine solche Haltung zu mancherlei Einwänden Anlass giebt, wäre damit die Statue zu einer rein alexandrinischen Schöpfung gestempelt, und dazu will der grosse Stil des Torso nicht recht passen³⁾. Wir ziehen es daher vor, auf die frühere, von Winckelmann vorgeschlagene Benennung zurückzukommen und in der Statue einen Herakles zu erblicken. Es fragt sich dann weiter, ob der Halbgott allein dargestellt war oder zusammen mit einer anderen Figur, z. B. mit Hebe, die Visconti in Vorschlag gebracht hat, also etwa in dem Augenblick, wo der zum Tisch der Götter zugelassene Held seine Trinkschale darreicht, um den Göttertrank zu empfangen. Die Ergänzungsversuche mit einer solchen zweiten Figur, wie Flaxman und Leichau sie anstellten, haben aber kein befriedigendes Resultat ergeben. So neigen wir auch in diesem Punkt der Ansicht Winckelmann's zu, der den Torso als Einzelfigur auffasste. Endlich erhebt sich noch die Frage, wie man die Haltung der Statue, die Bewegung des nach vorn geneigten Oberleibs bei leiser Hebung der linken Schulter, zu erklären hat, eine Frage, die auf's Innigste mit der anderen nach

1) Siehe Bruno Sauer, a. a. O., wo das Titelbild die Ergänzung bietet. Die Meinung Sauer's hat Overbeck (*Griech. Plastik*, II¹, S. 434) sich zu eigen gemacht.

2) [Nach Sauer und Overbeck (a. a. O.) sitzt die Gestalt nicht auf einem Löwen-, sondern auf einem Pantherfell und kann schon deshalb nicht Herakles sein.]

3) Bruno Sauer (a. a. O.) hat in geistvoller Weise alle Ansichten über den Torso zusammengestellt und damit eine Geschichte der ihm geltenden Kritik gegeben.

dem unserem Meister vorschwebenden Modell zusammenhangt. Dass Apollonios bei seiner Composition von einer lysippischen Statue seine Anregung empfing, scheint ausser allem Zweifel zu stehen, schwerer halt es, unter den zahlreichen Heraklesbildern des sikyonischen Meisters dasjenige zu ermitteln, das auf den Typus und die Haltung des Torso bestimmenden Einfluss gehabt haben konnte. Der Herakles Epitrapeziot, an den mehrere Forscher gedacht haben¹⁾, ist uns heute in Repliken bekannt, die ein ganz anderes Bewegungsmotiv zeigen. Soweit man aus blossen Beschreibungen eine Vorstellung gewinnen kann, kam der sitzende Herakles von Tarent dem vaticanismischen Torso in der Neigung des Oberkörpers nahe, aber seine linke Hand war unter das Haupt gestützt, eine Stellung, an die man bei unserem Torso nicht denken kann. Wie man wiederholt bemerkt hat, befindet sich der Herakles des Apollonios keineswegs im Zustand der Ruhe, eher mochte man ihn als Kitharoden ergänzen, der mit der Linken das auf den Schenkel aufgestützte Instrument halt, während seine Rechte in die Saiten greift²⁾. Man hat nun die Wahl zwischen zwei Möglichkeiten: entweder hat Apollonios einen uns unbekannten Herakles des Lysipp copirt, oder er war auf das Motiv der Tarentiner Statue, nur freilich in etwas abgeänderter Auffassung, zurückgekommen. Ich mochte mich für letztere Möglichkeit entscheiden: wir haben dann in Apollonios nicht einen blossen Copisten, sondern einen Meister zu erkennen, der es in seltenem Maasse verstand, sich ein von Lysipp meisterhaft bearbeitetes Motiv zu eignen zu machen. Suchte er so in Sikyon seine Modelle, so weiss er doch seinem Werk eine gewisse attische Feinheit einzuhauchen. Man prüfe diese so liebevoll wiedergegebene Musculatur, vor Allem den Rücken, der ein Wunder sorgfältiger und vollendet feiner Ausführung ist, an dem der Uebergang von einer Fläche zur anderen mit der sichersten Meisterschaft vermittelt wird. Alles verräth die Hand eines Virtuosen in der Marmorbehandlung. Zu dieser Sorgfalt in der Angabe der Einzelheiten steht der kraftvolle Charakter der allgemeinen Formengebung und der mächtige, massive Knochenbau, den man unter dieser so weich und zart modellirten Oberfläche vermuthet, in

1) Ich selbst habe diese Ansicht in Rayet's *Mon. de l'art antique* (Text zu Tafel 63) vertreten. Ich ziehe das dort Gesagte jetzt zurück.

2) Vgl. Petersen, *Arch. Zeitung*, 1867, S. 126, Fingerringe in Roscher's *Lexikon*, S. 2182 Helbig, *Führer*, I, S. 77.

einem gewissen Gegensatz. Ein Meister des fünften Jahrhunderts hatte durch einfachere Mittel denselben Gedanken übermenschlicher Stärke zum Ausdruck gebracht. Der Torso ist so recht ein Werk der attischen Renaissance, ein sehr kunstgerechtes, fein überlegtes Werk, dessen Urheber durch vollendet schöne Ausführung den Mangel an Originalität und seine starke Abhängigkeit von Lysipp zu bemanteln verstanden hat.

Ein anderer Neuattiker ist Glykon von Athen. Auch er wußte sich entschieden darauf, den sikyonischen Meister nachzuahmen. Die Statue, die seinen Namen trägt, der Hercules Farnese, geht, wie wir sahen, unmittelbar auf ein lysippisches Werk zurück¹⁾. Aber Glykon, der frühestens zu Anfang der Kaiserzeit an der Arbeit ist, hat nicht in demselben Maasse wie Apollonios den reinen, klassischen Geschmack sich bewahrt. Sein Herakles, bei dem er ordentlich ein Vergnügen darin gefunden hat, die Wucht der Musculatur zu übertreiben, scheint die anspruchsvolle Copie einer lysippischen Bronze zu sein, sie bleibt hinter dem Torso erheblich zurück. Dagegen begnügte sich ein anderer, weniger ehrgeiziger athenischer Künstler damit, ein unendlich geschickter und sorgfältiger Copist zu sein. Ich meine Apollonios, den Sohn des Archias, einen Zeitgenossen des Augustus. Dieser Apollonios, den verwandtschaftliche Bande vielleicht mit einer Athener Bildhauerfamilie verknüpfen, in der abwechselnd die Namen Archias und Apollonios vorkommen²⁾, hat eine in Herculaneum gefundene eiserne Herme mit seinem Namen bezeichnet³⁾. Wir haben diese Buste früher⁴⁾ als eine der besten Copien nach dem Doryphoros Polyklet's eingehend besprochen. Die Sauberkeit der Ausführung, die ausgesucht feine Haarbehandlung machen die Geschicklichkeit des Apollonios alle Ehre, ohne dass wir ihm den Vorzug irgend welcher Originalität zuzuerkennen vermochten.

1) Vgl. o. S. 458 n., Fig. 222, Löwy, *Inscr. griech. Bildh.*, Nr. 345, wo auch die Literatur sich findet. Der Name Glykon kommt auch noch in einigen anderen verdächtigen Inschriften vor, vgl. Löwy, ebenda, Nr. 507—509.

2) Vgl. Löwy, *Inscr. griech. Bildh.*, Nr. 144, 230.

3) Löwy, ebenda, Nr. 341.

4) Band I, S. 524, Fig. 252. Möglicher Weise stammt von diesem Apollonios auch die Bronzebüste eines Amarone, die in jener herculanenser Villa zu der Doryphorosherme das Gegenstück bildete (Furtwängler, *Meisterwerke*, S. 300, Fig. 40), sowie ein eiserne Athletenkopf derselben Herkunft (Bronzi d'Ercolano, I, tav. 53, 54. Comparati e de Petra, *La villa Ercolanese*, 7, 4. Furtwängler, a. a. O., S. 496).

sein¹⁾, über den Vortheil, den Kleomenes daraus zu ziehen wusste, ist man es nicht. Wie die Urheber der Statue des Ofellus in Delos, nur mit mehr Talent, hat er Stellung und Geste eines griechischen Heimes für sein officiellcs Bildniss eines Römers verwerthet.

Wir wissen jetzt durch sehr bedeutsame Zeugnisse, welcher Platz in der Kunstgeschichte der neuen attischen Schule zukommt: sie hat nur Copisten und geschickte Nachahmer hervorgebracht. Man hat von dieser Schule sehr richtig gesagt, sie sei „am an Erfindungsgabe, belastet durch die Menge ihrer geschichtlichen Kenntnisse, befangen in Reminiscenzen gewesen“ und habe es darum vorgezogen, „sich an das zu halten, was die tadellosen Meister der Blüthezeit geschaffen, indem sie ihre gemalten Schöpfungen zu neuen Zwecken verwendete und ihren Stil dem Geschmack der Zeitgenossen anpasste“²⁾. Will man ihre Bedeutung nach dem Maasse ihrer schöpferischen Leistung abschätzen, so ist sie durchaus nur zweiten Ranges. Keines ihrer Erzeugnisse verräth das Streben nach Eigenart. Immerhin bleibt ihr das Verdienst, ihre Vorbilder geschickt gewählt und in Rom die Werke der glorieichsten griechischen Meister volksthümlich gemacht zu haben.

§ 2 DIE NEUATTISCHEN RELIEFS DER ARCHAISIRENDE STIL

Die in Italien angesiedelten attischen Künstler trieben geradezu Handel mit Kunstwerken. Nur so erklärt es sich, dass so viele Copien oder freiere Nachahmungen berühmter Statuen aus ihren Werkstätten hervorgingen. Aber noch deutlicher tragen die Merkmale gewerbsmässiger Herstellung diejenigen Werke an sich, die ausschliesslich decorativen Zwecken dienten. Handelte es sich z. B. darum, jene Marmorfüllungen herzustellen, welche die Mode in grosser Anzahl für die vornehmen Wohnungen forderte³⁾, oder galt es, mit Reliefbildern die grossen Marmoirvasen zu schmücken, die den Luxus der römischen Landhäuser ausmachten, oder den Untersatz eines Candelabers, den Sockel einer Statue, die Seitenwände

1) Vgl. über diese Frage Botho Gräf, Aus der Anomia, S. 69. Helbig (1 a O., S. 107) erblickt darin ein Werk der alten peloponnesischen Schule, Furtwängler (Meisterwerke, S. 86) denkt an Telephanes von Phokas.

2) Rayet, Mon. de l'art antique, II, Text zu Taf. 69. Vgl. Hauser, Die neuattischen Reliefs, S. 173 ff., Homolle, Bull. de corr. hellen., 1892, p. 342.

3) Hauser, a. a. O., S. 112, citirt eine Aeusserung Cicero's, die auf diese Mode anspielt.

eines Altares, den Kianz einer Binneneinfassung gefällig zu verzieren, dann stützten sich die Bildhauer wegen der Erfindung nicht weiter in Unkosten. Hatten sie ja doch einen ganzen Schatz von Decorationsmitteln zur Verfügung, die vor mehreren Jahrhunderten in eigenartigem Schaffen allmählich hervorgebracht waren, so genugte es ihnen, das eine oder andere Motiv für den Rahmen herzuwählen, in den es sich einfügen sollte, höchstens dass sie ihre Anleihe durch geschickte Anordnung, durch geistreiche kleine Änderungen zu verdecken suchten. Die Werke, unter die sie ihren Namen setzten, tragen somit einen durchaus eklektischen Charakter und sind aus lauter Reminiscenzen zusammengesetzt, das einzige Verdienst ihrer Urheber besteht in der geschickten Ausführung. Nach der gründlichen Untersuchung Hauser's¹⁾ lässt sich unschwer eine lange Reihe von Reliefs diesen attischen Werkstätten zuschreiben, meist sind sie italienischer Herkunft und zeigen bald einen freien, bald einen archaisierenden Stil, gelegentlich auch Beides zugleich. Die Vorbilder für die Reliefdarstellungen freien Stils lassen sich oft ohne Weiteres nachweisen, auf die Werke dieser Gattung werden wir zunächst unser Augenmerk richten.

Die monumentale Plastik des fünften und vierten Jahrhunderts war für die Neuattiker zweifellos eine reiche Fundgrube von Motiven. Ein Relief der Uffizien in Florenz zeigt uns einen Gegenstand, der sich offenbar einer gewissen Beliebtheit erfreute, da er auch auf einem Bildwerk des Vatican dargestellt ist²⁾ zwei Manaden, die ein zum Opfer bestimmtes Rind führen. Die eine zieht an dem Seil, das um die Hörner des Thieres gelegt ist, die andere schreitet lebhaft aus und hält ein Raucherfass (*θυμιατήριον*) in der Rechten (Fig. 338). Man erinnere sich an die Siegesgöttinnen an der Balustrade des Niketempels in Athen (o. Fig. 51 A), und der neuattische Bildhauer ist auf frischer That des kunstleichen Diebstahls ertappt. Leichte Änderungen im Costum, in der Bewegung des Rinds, das Weglassen des Flügels, die sehr geschickt durch flatternde Gewänder ersetzt sind, müssen genügen, um das Plagiat zu verdecken. Der Meister eines Münchener Reliefs mit zwei Frauen, die eine Herme

1) Friedrich Hauser, Die neuattischen Reliefs, Stuttgart, 1889.

2) Ueber das Relief in den Uffizien vgl. Dittschke, Ant. Bildw. in Obertalien, III, Nr. 521, Hauser, Neuatt. Reliefs, S. 70, Nr. 100 a. Ueber das vaticanische Relief s. Helbig, Führer, I, Nr. 159.

schmucken, hat an derselben Quelle geschöpft¹⁾, er hat sich kein Gewissen daraus gemacht, eine der schönsten Figuren des athenischen Frieses, die sandalenbindende Nike, fast ohne Aenderung in seine Darstellung aufzunehmen (vgl. o. Fig. 53). Auch der Parthenon ist von den Neuattikern ausgebeutet worden. So konnten wir für die Herstellung des Ostgiebels dieses Tempels ein Madri dei Puteali benutzen,



Fig. 338 Maenaden, die ein Rind führen. Neoclassisches Relief (Florenz, Uffizien)

an dem ein neuattischer Meister die Geburt der Athene dargestellt hatte (o. Fig. 7). Ferner zeigt eine dreieckige, in Athen gefundene Basis auf zwei Seiten Siegesgöttinnen, die in gerader Linie von den Kanephoroi des panathenaischen Festzugs am Parthenon abstammen²⁾. Hinter diesen Umarbeitungen, die einen gekunstelten Eindruck machen und denen gewisse Maassen der Hauch der Freiheit und des Individuellen abgeht, mag manches verlorene Originalwerk sich verstecken. Ein Altar in Florenz, an dem der Name des Kleomenes steht, zeigt die Opferung Iphigenien's, eine Darstellung, die, wie Michaelis erkannt hat, von

1) Kekulé, Reliefs an der Balustrade der Athena Nike, S. 9, Hauser, a. a. O., S. 70, Nr. 99

2) Annali dell' Inst., 1861, Tav. G. Hauser, a. a. O., S. 68, Nr. 98

einem attischen Relief des fünften Jahrhunderts entlehnt ist¹⁾ Zwei Reliefs in Lissabon stellen die Viergespanne des Helios und der Selene mit voranschreitenden Laufem dar. Andere Wiederholungen derselben Composition, die über verschiedene Museen zerstreut sind, bezeugen die Existenz eines Vorbilds, an das der Urheber dieses frostig eleganten Werkes sich gehalten hat. Homolle, der die Erfindung dieses vorbildlichen Werks dem vierten Jahrhundert zuweist, dürfte damit wohl das Richtige getroffen haben²⁾ Diese Beispiele liessen sich leicht noch vermehren, doch genügt wohl das Gesagte, um uns über das Verfahren dieser Neuattiker zu belehren und uns zu zeigen, welche Armuth an eigenen Ideen sich hinter ihrer unbestreitbaren technischen Geschicklichkeit verbirgt. Ihre römische Kundschaft giebt sich mit diesen Anpassungsleistungen leicht zufrieden, aber das Recept dazu ist nicht in Italien, in den dort eröffneten attischen Werkstätten erfunden worden, das stammt vielmehr, wie uns die verschleierte Tänzeinnen aus dem Dionysostheater (s. o. Fig. 326) lehren, aus Athen, wenn auch die ganze Manier auf italienischem Boden erst recht in Schwung kommen sollte.

Eine Reihe von Werken mit Künstlerinschriften gestattet uns, die Neuattiker auch noch für die Verbreitung eines etwas anders gearteten Stiles verantwortlich zu machen. Er wird hauptsächlich durch ein seltsames Compositionsverfahren gekennzeichnet. Die Figuren werden nämlich ohne irgend ein vermittelndes Band neben einander gesetzt, man kann davon wegnehmen, man kann noch weitere hinzufügen, die Darstellung erleidet dadurch keinerlei Abbruch. Dabei mischen die Bildhauer Gestalten freien und archaischen Stils unbedenklich durch einander, vor allem aber beweist die häufige Wiederkehr derselben Figuren auf diesen Denkmälern auf's deutlichste, dass sie einem feststehenden Formenschatz entnommen sind. Dieser wesentlich decorative Stil empfahl sich besonders da, wo rasch producirt werden musste, er eignete sich vorzüglich zur Ausschmückung von grossen Marmorvasen, von Amphoren, Mischkrügen und Rhyta, oder von Untersätzen für Candelaber und Weihgeschenke³⁾ Wir kommen damit zu einem durchaus gewerbsmässig betriebenen Kunstzweig. Die mit Namensbeischrift versehenen Werke

1) Michaelis, Ein verlorenes attisches Relief, Rom. Mitth., VIII, 1893, S. 201.

2) Homolle, Bull. de corr. hellén., XVI, 1892, p. 325, pl. VIII—IX.

3) Das Nähere s. bei Hauser, a. a. O., S. 112.

dieser Art stammen sammtlich von neuattischen Kunstleuten. Das Neapler Museum besitzt einen Mischkrug, den der Athener Salpion ausgeführt hat, und an dessen Fries Hermes dargestellt ist, wie er das Bakchoskind zu den Nymphen bringt¹⁾. Ein marmornes Rhyton aus der Kaiserzeit, das den Namen des Pontios trägt²⁾, ist am oberen Fries mit drei um einen Mischkrug tanzenden Bakchantinnen geschmückt, die ebenso auch auf anderen neuattischen Monumenten vorkommen. Der archaisirende Stil macht sich neben dem freien im Schmuck einer grossen Marmorvase des Louvre geltend, die mit dem Namen des Sosibios von Athen bezeichnet ist (Fig. 339)³⁾. Es ist dies eine Amphora, deren unterer Theil kannelirt, deren Hals mit einer zierlichen Epheuranke geschmückt ist, während die mit Voluten verzierten und mit Schwanenhalsen an den Gefassbauch sich anlehnenden Henkel ganz ähnlich an unteritalischen Thongefassen vorkommen. Um den Bauch der Amphora läuft ein erhabener gearbeiteter Fries in der Mitte erhebt sich ein Altar, auf den zwei



Fig. 339 Marmorvase mit dem Namen des Sosibios von Athen (Louvre)

Figuren archaisirenden Stils, von links Artemis, von rechts Hermes, zuschreiten, das beiderseitige Gefolge aber, das sich an diese Gotter anschliesst, ist im freien Stil behandelt. Hinter Artemis folgt eine die Kithara spielende Manade und ein Satyr mit der Doppelflöte;

¹⁾ Hauser, ebend., S. 8, Nr. 9. Vgl. Lowy, *Inscr. gr. Bildh.*, Nr. 338.

²⁾ Rom, Conservatorenpalast auf dem Capitol. Hefbig, *Führer*, I, Nr. 573.

³⁾ Hauser, a. a. O., S. 6, Nr. 1.

hinter Hermes eine rasende Manade mit einem Schweit und dem Viertel eines Zickleins, ein Korymbant und zwei weitere Manaden, von denen die hinterste sich auf einen Thyisos lehnt¹⁾

Prüfen wir diese Figuren und vergleichen wir sie mit den Vorbildern, an die sie uns erinnern, so bekommen wir damit Aufschluss über die Arbeitsweise des Sosibios. Der athenische Künstler hat seine Gestalten einem gelaufigen Formenschatz entnommen, dessen sämtliche Typen Hauser untersucht und klassenweise zusammengestellt hat. Es ist keine einzige Figur an der Vase, die nicht auch auf anderen neuattischen Reliefs sich fände. Der Satyr mit der Doppelflöte kehrt auf einem Altar in Verona, die Kitharodin auf einer Basis des lateranischen Museums wieder. Die Manaden aber sind aus einer Reihe von acht solchen Mädchen herausgegriffen, die vollzählig an einer vierseitigen Basis des Museo Chiaramonti im Vatican sich vorfinden²⁾. Unermüdlich verwenden die Neuattiker immer wieder dieselben acht Gestalten oder treffen, je nach dem Raum, über den sie verfügen, eine Auswahl daraus. Bevorzugt wurde besonders die Manade mit dem Zicklein. Sie findet sich mit zwei anderen auch auf dem Rhyton des Pontios. Wir besitzen ferner eine Wiederholung davon auf einem hübschen Relief des Conservatorenpalastes, das im Jahre 1875 auf dem Esquilin zum Vorschein kam (Fig. 340)³⁾, da diese Reliefplatte, deren Fläche etwas gewölbt ist, sich an vier andere Platten des Madrider Museums, wo Manaden aus demselben Cyclus dargestellt sind⁴⁾, anpassen lässt, so darf man mit Winter annehmen, dass wir in diesen Platten Bruchstücke einer grossen, cylinderförmigen Basis besitzen, an der die vollständige Reihe der Manaden einst angebracht war. Aber noch weiter zu gehen und nach dem Vorschlag desselben Gelehrten in dieser Basis ein Originalwerk des fünften Jahrhunderts erblicken zu wollen, von dem die neuattischen Copien dann sammt und sonders herzuleiten waren, scheint mir unstatthaft. Diese Figuren in ihrer ausgesuchten Eleganz und mit ihren sonderbar unterhöhlten Gewandern tragen alle Merkmale des neuattischen Stils an sich und

1) Oben Fig. 323 haben wir das Mittelstück vom Fries dieser Vase abgebildet.

2) Es sind die Typen 25—32 auf Beilage II bei Hauser, *Neuatt. Reliefs*. [Vier Manaden aus diesem Cyclus sind o. Fig. 127a abgebildet.]

3) Winter, 50. Programm zum Winkelmannsfeste, S. 97 und Taf. I.

4) Winter, ebenda, Taf. II und III.

sind selbst nur Copien. Aber dass dieser Cychus von acht Manaden wohl eine Schöpfung des fünften Jahrhunderts ist, und dass ein Zeitgenosse des Alkamenes ihn zuerst zusammengestellt haben durfte, das hat Winter erwiesen. Alle diese Figuren freien Stils von Tänzerinnen, Manaden, Kitharodinnen und Korybanten, die von den Neuattikern so beharrlich wiederholt werden, sind allem Anschein nach attischen Werken des fünften oder vierten Jahrhunderts entlehnt. Sosibios und seine Genossen leben offenbar von einem Formenschatz, dessen Erfindung ausschliessliches Verdienst der alten athenischen Meister ist.

Neben Figuren freien Stils finden wir auf der Sosibiosschale aber auch zwei archaisierende Figuren: einen bartigen Hermes mit Haarflechten in der Weise des sechsten Jahrhunderts und mit einer feingefalteten Chlamys, der auf den Fussspitzen heranschreitet, und zweitens eine mit dem Bogen bewaffnete Artemis, die eine Hirschkuh an der Hand führt, während ihr langes Gewand regelmässige, rohrenförmige Falten beschreibt. Diese Typen sind natürlich ebenso wenig wie die vorangehenden eine Schöpfung des neuattischen Künstlers. Sie kommen auch auf anderen Reliefs vor, gehören also auch zu den gangbaren Motiven¹⁾. In demselben Stil ist eine zahlreiche Classe von Denkmälern verziert. Archaisierende Gottegestalten bedecken die drei Seiten des sogenannten Zwölf-



Fig. 340. Manade mit Zickeln. Auf dem Esquilin gefundenes Relief. (Rom, Conservatorenpalast.)

1) Im Verzeichniss dieser Typen bei Hauser, v. a. O., Taf. I, Typus 1 und 9.

gotteraltais im Louvre¹⁾ Auch auf der Seitenfläche einer dreiseitigen Basis des Dresdener Museums hat ein neuattischer Bildhauer einen von seinen Genossen gern behandelten Vorwurf dargestellt Apollo und Herakles im Streit um den delphischen Diebfuss (Fig. 341)²⁾ Auch hier dieselbe tanzelnde Bewegung der Figuren, dieselbe feine Faltung der Gewänder, dieselbe gekunstelte Stil, an dem man den bloss imitierten Archaismus erkennt

Das Studium der Vorwürfe im Einzelnen und die classenweise Einordnung der Typen wurde die Grenzen unseres Buches überschreiten³⁾ Auch handelt es sich für uns nur um Fragen allgemeiner Natur Welches ist der Ursprung dieses archaisirenden Stils? Haben die Neuattiker ihn buchstäblich geschaffen, indem sie die Werke der alten archaischen Meister nachbildeten? Oder haben sie ihn schon ausgestaltet vorgefunden? Und, wenn letzteres der Fall ist, in welcher Zeit muss man sein erstes Auftreten ansetzen? Schliesslich erhebt sich dann noch die wichtige Frage nach dem Umfang, in welchem dieser gekunstelte Archaismus von dem wirklichen abhängig ist

Zunächst muss man die Annahme zurückweisen, als könne der archaisirende Stil erst durch die Neuattiker zu Beginn der römischen Epoche erfunden worden sein Diese Decorationskünstler haben nichts erfunden Hatten sie sich auch nur unmittelbar an das Studium der archaischen Vorbilder gehalten, sie hätten schweilich einen durchaus eigenartigen Stil geschaffen, der seine ausstudierten Feinheiten und feststehenden Eigenthümlichkeiten besass, wie jenes Tanzeln, jene geradlinige Faltung der Gewänder und jene schwalbenschwanzformige Verbreiterung der leichten, wie eine Scharpe umgelegten Stoffe Hauser hat die Untersuchung um einen entscheidenden Schritt weiter gefordert, indem er nachwies, dass dieser archaisirende Stil sich in der griechischen Kunst lange vor der Gründung attischer Werkstätten auf italischem Boden bemerkbar macht Ein sehr bezeichnendes Beispiel dafür liefern uns die panathenaischen Preisamphoren der Zeit nach 367, die auf diese Amphoren aufgemalte Athenefigur ist eine richtige, archaisirende Nachbildung des alten

1) Frohner, Notice, Nr. 1 Hauser, S. 55, Nr. 77

2) Hauser, S. 52, Nr. 69, Friedrichs-Walters, Gipsabgüsse, Nr. 423 Die Repliken findet man bei Overbeck, Griech. Kunstmythologie, III, Apollon, S. 405 f.

3) Wir verweisen unsere Leser auf die Arbeit von Hauser.

Promachostypus¹⁾ Ein vor dem Parthenon gefundener Marmorsessel aus dem Anfang des vierten Jahrhunderts²⁾, eine Friesdarstellung im Louvre, die von einem Heiligthum auf Samothrake stammt und alter ist als 350³⁾, zeigen ebenfalls schon archaisierende



Fig. 341 D. Sticht wie den delphischen Dreifuss Seitenfläche einer Candelabrum
Nach „Brunn-Buchmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur“

Figuren Man streitet noch über das Alter des korinthischen Puteals, das im Original jetzt verschollen und nur durch einen Abguss und

1) Rivet et Collignon, *Céramique grecque*, p. 138 Hauser, a. a. O., S. 159

2) Furtwängler, *Meisterwerke*, S. 206 Eine Replik davon ist in Berlin Beschr. der ant. Sculpturen, Nr. 1051

3) Hauser, S. 164 Vgl. Conze, Hauser und Beudorf, *Neue Untersuchungen auf Samothrake*, Taf. 9 Wir wollen noch auf ein Relief aus Epidauros hinweisen, das auf der Vorderseite Figuren im Stil des vierten Jahrhunderts, aber auf der Schmalseite eine archaisierende Figur zeigt Vgl. Kavvadias, *Εργημ ἀρχ.*, 1895, S. 180, Taf. 8

durch Zeichnungen bekannt ist (Fig 342 und 343)¹⁾ Ich erblicke darin nach Hauser's Vorgang ein archaisierendes Werk aus der Zeit vor 350 und vielleicht noch vom Ende des fünften Jahrhunderts²⁾ Auch im weiteren Verlauf der griechischen Kunst kann man diese, um mich so auszudrücken, archaisierende Ader verfolgen Demnach



Fig 342 Weibliche Figur vom Putael aus Korinth

liegt keinerlei Anlass vor, den Neuattikern die Erfindung einer Darstellung zuzuschreiben, die in mehreren Exemplaren auf uns gekommen ist Ich meine jene Reliefs, auf denen Apollo im langen Kitharodengewand, begleitet von Artemis und Leto, ein Trankopfer entgegennimmt, das eine geflügelte Nike ihm spendet³⁾, bisweilen erlaubt sich der Copist Abkürzungen und unterschlägt Einzelheiten, aber auf den vollständigsten Exemplaren, wie dem in Berlin und im Louvre (Fig 344), bemerkt man übereinstimmend im Hintergrund einen Tempel mit korinthischen Säulen, eine Platane und eine archaische Apollostatue⁴⁾

Aller Wahrscheinlichkeit nach wurde diese Sorte von Reliefs mit malerischer Ausstattung in Griechenland für agonistische

1) Michaelis, *Journal of Hellenic Studies*, 1885, pl LVI—LVII Hauser, a. a. O., S 163 Die Decoration in ihrer Gesamtheit ist bei Dodwell (*Classical Tour in Greece*, II, p 200—202) abgebildet Vgl auch Gerhard, *Antike Bildwerke*, Taf XIV—XVI, S Reinach, *Mon et Mémoires*, II, p 648

2) Furtwängler (*Meisterwerke*, S 204) geht noch weiter und erkennt darin den Stil des Kallimachos

3) Das Verzeichniss dieser Denkmäler findet man bei Overbeck, *Griech Kunstmythologie*, III, Apollon, S 259 Die Exemplare des Louvre beschreibt Fröhner, *Notice*, Nr 12, 13, 15, 16

4) Zu dem Berliner Exemplar vgl die Besch der ant Sculpturen, Nr 921, S. 393, zu dem des Louvre Fröhner, *Notice*, Nr 12

Weihgeschenke erfunden und von den Siegen in den musischen Wettkämpfen von Delphi gestiftet, ihre Erfindung fällt demnach wohl in die vorionische Zeit¹⁾ Schliesslich ist es von Interesse, im zweiten vorchristlichen Jahrhundert auch in Griechenland Proben dieses Stils zu finden mit allen Eigenheiten, die wir an den italischen Werken beobachten haben Ein Relief aus Delos, das dort in den Ruinen eines reichen Hauses aufgefunden wurde, zeigt uns dieselben Typen für Hermes und Athene, wie sie in dem Formenschatz der in Rom arbeitenden Neuattiker vorkommen²⁾ In Griechenland gilt es also, die Anfänge des archaisierenden Stils zu suchen Im ersten Jahrhundert sieht derselbe schon auf eine lange Tradition zurück Die Neuattiker erfinden nichts, sie reproduciren nur ältere Vorbilder, in denen dieser Stil mit allen seinen conventionellen Formen schon völlig ausgestaltet war

So bleibt schliesslich noch die Frage nach diesen Vorbildern Dadurch, dass die jüngst in Griechenland vorgenommenen Ausgrabungen uns eine genauere Kenntniss von den griechischen Anfangswerken verschafft haben, ist natürlich auch auf diese Frage ein neues Licht

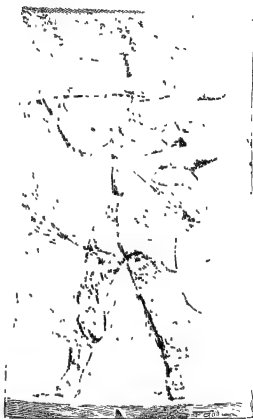


Fig. 343 Herakles vom Puteal aus Korinth

1) Vgl. E. Reisch, Griech. Weihgeschenke, S. 26. Man kennt heute durch ein Relief des Driesener Museums einen Typus, der noch älter ist als der, von dem wir reden, und im freien Stil des vierten Jahrhunderts gehalten ist. Arch. Anzeigen, 1894, S. 26, Fig. 7. Unentschieden muss vorläufig bleiben, in welchem Grade die archaisierenden Reliefs von einem archaischen Typus abhängen, der im vierten Jahrhundert aufgegeben wurde, um in hellenistischer Zeit wieder hervorgerufen zu werden.

2) Couve, Bull. de corresp. hellén., XIX, 1895, p. 478, fig. 5.

gefallen, wir haben durch diese neuen Funde gelernt, dass der archaisierende Stil in jenem echten, doch schon sehr verfeinerten Archaismus wuzelt, der bei Beginn des fünften Jahrhunderts vorheisch Hauser's Beweisführung ist in dieser Hinsicht durchaus zutreffend. Thatsächlich ist keine einzige conventionelle Eigenheit des archaisierenden Stils dem Archaismus fremd: weder das Tanzende in den Bewegungen, noch die schwalbenschwanzförmigen Gewandzipfel, noch



Fig. 344 Apollo, Artemis, Leto und Nike (Relief des Louvre)

die gezeigten Gesten¹⁾ Die alten Vasenmaler kennen diese Eigenheiten auch schon, und die Reliefbildner wenden sie zur Zeit der Perseikriege fleissig an. Der Stil, von dem wir reden, geht demnach in gerader Linie auf diejenige Formensprache zurück, die den Werken des reifen Archaismus einen so keuschen Reiz verleiht. Sollen wir nun aber annehmen, dass die Neuattiker einfach die vor 450 thatigen, athenischen Künstler und im Besonderen Kalamis, den Meister der feinen Eleganz und zierlichen Anmuth, in ihren Werken copirten? Hauser hat sich für diese Annahme entschieden, die ja in der That mancherlei für sich hat²⁾ Und doch scheint sich mir

1) Vgl. z. B. das in Band I, Fig. 196 abgebildete Relief. Die Athene des Bronzereliefs von der Akropolis (Band I, Fig. 197) besitzt grosse Aehnlichkeit mit der betreffenden Gestalt des korinthischen Putels.

2) Hauser, S. 168. Vgl. S. Reinach, *Mon. et Mémoires*, II, p. 57 ss. S. Reinach erkennt in einem Relief von Pantikapaion (a. a. O., Taf. VII) ein Werk des attisch-ionischen Archaismus, Aber seine Beweisführung hat mich nicht überzeugt. Das fragliche Relief scheint mir ein archai-

ein Einwand dagegen zu erheben. Auch zugegeben, dass die Frische und Unmittelbarkeit der archaischen Werke sich unter der Hand von Copisten verflüchtigen musste und dass der archaisierende Stil uns nur abgeblasste Abdrucke von jenen primitiven Bildwerken liefern kann, so ist doch damit die Frage noch keineswegs gelöst. Denn wir können uns der Erkenntnis nicht verschliessen, dass die neuattischen Reliefs uns häufig den Eindruck eines beabsichtigten Archaismus machen und mit gesuchter Eleganz und mit Einzelheiten ausgestattet sind, die nur dem freien Stil entlehnt sein können. Man behält trotz Allem das Gefühl, dass etwas Gekünsteltes an diesen Werken ist und dass schon ihre Vorbilder archaisierend gewesen sein müssen, gerade als wären sie von Künstlern geschaffen, die sehr wohl die alten Meister kannten, aber ihre Naivetät nicht mehr besaßen. Und sicher ist es eine sehr zu beachtende Thatsache, dass wir schon seit dem vierten Jahrhundert Proben dieser Nachahmungsversuche finden. Nun lebt in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts ein geschickter Bildhauer und berühmter Toreut, der ein Vertreter des Altüberlieferten zu sein scheint. Kallimachos, der wohlbestallte Künstler des Nikias und der conservativen Partei. Vielleicht hat eben dieser Kallimachos die ersten Vorbilder für jene Werke geliefert, in denen die altheimlichen Eigenheiten der archaischen Kunst gleichsam stilisiert und gekünstelt und mit moderneren Reizen verquickt erscheinen¹⁾. So wurde sich dann aufs Beste die Thatsache erklären, dass dieser Stil schon im vierten Jahrhundert Anhänger besass. In jener Zeit konnten die Nachahmungen archaischer Werke kaum einen andern Zweck gehabt haben, als den, die religiösen Typen, wie sie die Kunst der Vorzeit geschaffen, zu wiederholen und am Leben zu erhalten, die Kunst dieser Richtung stand zweifellos im Dienst der Hierarchie und der frommen Ueberlieferung. Aber für die Neuattiker konnten derartige Gründe nicht mehr ausschlaggebend gewesen sein. Unter ihrem Meissel wird ein wesentlich decorativer und ornamentaler Stil daraus, geschätzt von den Kennern, von den Bewunderern der griechischen Anfangswerke.

Wenn wir nun von den Reliefs zu den Rundfiguren übergehen, so sehen wir dieselbe archaologische Liebhaberei noch klarer sich

sirendes Werk des vierten Jahrhunderts zu sein. Lechat (*Revue des études grecques*, 1896, S. 278) spricht sich in demselben Sinne aus.

1) Vgl. Furtwängler, *Meisterwerke*, S. 203.

offenbaren und eine wahre Blüthe des archaisirenden Stils ins Leben rufen. Die Unsumme von Werken alten Stils, die man nach Rom verschleppt hatte, machte die Römer mehr und mehr mit den Eizugnissen der alten hellenischen Schulen vertraut. Augustus z. B. scheint für diese Anfangswerke eine ausgesprochene Vorliebe gehabt zu haben. an den Eingang seines Forums stellte er eine aus Tegea entführte Athene des Endoios, hoch oben auf seinem Tempel des palatinischen Apollo Hess er an Stelle von Akroterien Statuen von Bupalos und Athenis, zwei frühen Kunstleuten aus Chios, errichten. es waren das weibliche Figuren von demselben Typus, wie die archaischen Statuen von Delos und von der Athener Akropolis. Eine auf dem Aventin gefundene Marmorstatue gehört in dieselbe Reihe und zeugt von der Gunst, mit der man in Rom die Werke der alten griechischen Meister aufnahm¹⁾. Sie gefielen durch ihr alterthümliches Aussehen, ihren heissen Reiz, ihre naive Ungelenkigkeit, eine erlesene Gruppe von Kennern pries ihre Verdienste.

In Einklangung von Originalen suchte man Copien oder freiere Nachahmungen zu bekommen. Die Werke dieser Gattung sind zahlreich in unseren Museen vertreten. Doch muss man unter diesen Statuen, die uns den Eindruck von Copien nach archaisirenden Originalen machen, verschiedene Arten unterscheiden. Die einen sind mehr oder weniger gelungene, unverfälschte Copien, die anderen dagegen sind freiere Nachahmungen, bei denen der Bildhauer sich kein Gewissen daraus gemacht hat, den conventionell archaischen Formen Einzelheiten beizugesellen, die einen fortgeschritteneren Stil verrathen. Andere endlich sind offenkundige Flickwerke, bei denen der Archaismus nur deshalb sich einmischt, um einem jüngeren Typus einen pikanten Beigeschmack zu verleihen. Je besser man den wirklichen Archaismus kennt, um so mehr neigt man dazu, in vielen Werken, die früher für archaisirend galten, Copien nach alten Originalen zu erkennen, die Frage spitzt sich oft dahin zu, ob es gelingt, das jeweilige Vorbild zu ermitteln. Ein bezeichnendes Beispiel dafür ist das folgende. Man hat lange eine kleine Artemisstatue aus Pompeji, die dort die Capelle eines Privathauses schmückte, für ein Pasticcio angesehen (Fig. 345)²⁾. Die Göttin ist lebhaft

1) Ghislerius, Bull. della commissione arch. comunale di Roma, IX, 1881, p. 135, tav. V, 1—2.

2) Friedländer-Wolters, Gipsabgüsse, Nr. 442. Studniczka, Röm. Mitth., III, S. 277—302, Taf. X.

ausschreitend dargestellt, ihre rechte Hand hebt dabei die Falten des Gewandes hoch, Spuren von Vergoldung und Farbe haben sich erhalten. So sicher wie etwas hat der Bildhauer in diesem Werk auf's Getreueste eine archaische Statue copiert, eine andere Replik davon findet sich in Venedig, und derselbe Typus kommt auch auf einem Gemälde des in den Gärten der Farnesina aufgedeckten römischen Hauses vor.¹⁾ Studniczka hat meines Erachtens den Beweis erbracht, dass das Original eine Goldelfenbeinstatue der Artemis Laphria war, die zu Anfang des fünften Jahrhunderts durch Menachmos und Soidasausgeführt wurde. Nachdem man sie aus Kalydon weggeschleppt hatte, war sie von Augustus um das Jahr 21 v. Chr. den Bewohnern von Patras geschenkt worden. Der Kaiser hegte für sie eine ganz besondere Verehrung, ein unmittelbar darnach geschaffener Typus kommt auf seinen Münzen vor, und während ihres Aufenthalts in Rom muss sie öfters copiert worden sein. Wenn die Repliken von Pompeji und Venedig uns nicht die unmittelbare Empfindung des Archaischen erwecken, so ist zu bedenken, dass eine Copie unmöglich alle jene naiven und doch zugleich kraftigen



Fig. 345 Artemisstatue archaischen Stils aus Pompeji.
Höhe 1,078 m. (Napier Museum)

1) Ueber die Replik in Venedig vgl. Friederichs-Wolters, Gipsabg., Nr. 443, über das Gemälde aus den Gärten der Farnesina Mon. med., XII, tav. 20, 1.

Zuge im Stil der alten Meister widergeben kann. Dasselbe gilt von vielen anderen dieser Copien, wie von der Pallas Chigi in Dresden und von einer Münchener Athene¹⁾

Die freien Nachahmungen verrieten sich durch bezeichnende Einzelheiten: da sieht man einen Kopf von freier Stilisierung auf einen Körper von starrer Haltung aufgesetzt, oder es kommen Fehler in der Darstellung der Gewänder vor, oder Gewandmotive treten auf, die den alten Bildhauern fremd waren, auch eine geflissentliche Milderung gewisser conventioneller Eigenheiten, wie des unbehilflichen Lachens und der schragen Augenstellung ist oft bezeichnend für diese Werke, schliesslich gewisse Ungelenkigkeiten, die zu auffällig sind, als dass man nicht die Absicht spüre. Seit den Ausgrabungen auf Delos und auf der Burg von Athen besitzen wir sehr bestimmte Vergleichspunkte. Das Costum und die Stellung der *κόραι* von der Akropolis keihen in einer ganzen Reihe archaisirender Statuen wieder²⁾, so z. B. in einem zu Rom gefundenen Torso, bei dem man die Nachahmung sofort an den weniger steifen Falten und der kunstvollen Geziertheit erkennt, womit der Aım das Gewand hochhebt³⁾. Das schlagendste Beispiel aber für offenkundig archaisirende Werke ist die Artemis in München⁴⁾. Nur der Kopf mit seiner umständlichen Haarfrisur erinnert an den alten Stil, während der in weiche und tiefe Falten gelegte Chiton einer ganz anderen Kunstichtung angehört.

Neben den blossen Copien nach archaisirenden Werken muss also auch die Existenz von wirklich archaisirenden Originalwerken zugegeben werden, und da erhebt sich nun, wie bei den neuattischen Reliefs, die Frage nach dem Zeitpunkt, der diesen archaisirenden Stil zuerst auftrieten sah. Soll man etwa annehmen, dass er eist unter dem Einfluss jener Vorliebe für das Alterthümliche, die im ersten Jahrhundert nach Christus sich kundgibt, in Aufnahme gekommen sei? Wenn, wie wir zu zeigen suchten, der archaisirende Stil im Relief schon zu Ende des fünften Jahrhunderts sich nach-

1) Friederichs-Wolters, Nr. 444, 446

2) Vgl. die Aufzählung dieser Denkmäler in der erwähnten Abhandlung Ghirardini's (Bull. della commiss. comunale, IX, 1881, p. 135 ss.)

3) Ebenda, tav. V, 3

4) Friederichs-Wolters, Gipsabg., Nr. 450. Baumeister, Denkmäler, I, S. 349, Fig. 371. Vgl. die in Rom bei S. Pietro in Vincoli, in der Schola der *ἐκπαιδευτικῆ συντροφίας τῶν περὶ τὸν Ἱεροκλέα* gelundene Statue. Bull. della commiss. comunale, 1891, p. 203, tav. VII

weisen lässt, so kann dies Ergebniss auch auf die Rundfiguren ausgedehnt werden, man wird mit andern Worten annehmen dürfen, dass seit den Zeiten des Kallimachos der alte Stil auch in Statuen gelegentlich nachgeahmt wurde. So war das vergoldete Palladion, das Nikias auf die Akropolis stiftete, ein archaisirendes Werk. An der schönen Athenestatue in Dresden¹⁾ ist der Chiton mit einem breiten Saume (*παρυφή*) verziert, auf dem Szenen der Gigantomachie in so freiem Stil dargestellt sind, dass sie in auffallendem Gegensatz zu der steifen sonstigen Gewandbehandlung stehen, gern mochte man darin ein archaisirendes Werk vom Ende des fünften Jahrhunderts erblicken²⁾. Im vierten Jahrhundert geben die Bildhauer des oft in einer Statue freien Stils als Stütze eine archaische Statuette zu Seite, die aus Larnaka stammende Aitemis in Wien liefert uns dafür ein Beispiel³⁾, ähnliche Gruppierungen kommen auch bei den tanagraischen Figürchen nicht selten vor⁴⁾. Dass die Vorbilder des eigentlich archaisirenden Stils über die griechisch-romische Epoche hinaufreichen, und dass die Neuattiker auch in dieser Kunstgattung Vorläufer hatten, kann uns nicht Wunder nehmen.

§ 3 DIE SCHULE DES PASITELES

Unter den Künstlern, die es sich angelegen sein lassen, ihre Modelle bei den alten Schulen zu suchen, sind wir bisher nur Neuattikern begegnet. Neben dieser Schule hat man oft einer Gruppe von Künstlern, die man als Schule des Pasiteles zusammenfasste, eine Sonderstellung eingeräumt, indem man sie für Meister von einer gewissen Originalität ausgab, die sich von klar formulierten Kunstregeln leiten liessen und den Werken der alten peloponnesischen Schulen und im Besonderen den alten Bildhauern von Aigos zwar ihr Proportionssystem und ihre künstlerischen Theorien entlehnten, sie aber durch unmittelbare Naturbeobachtung neu zu beleben gesucht hatten. Ehe wir in dieser Streitfrage unsere Ansicht aussprechen, müssen

1) Friederichs-Wolters, Gipsabg., Nr. 444, Brunn, Denkmäler, Nr. 149.

2) Furtwängler (Meisterwerke, S. 203) denkt an eine zur Zeit des Kallimachos ausgeführte Bronze.

3) R. von Schneider, Jahrbuch der kunsth. Sammlungen, V, 1887, Taf. I—II, und die anderen auf S. 7 aufgezählten Beispiele.

4) Sammlung Sabouroff, Taf. LXXXIII, XCIV.

wir die bekannten Vertreter dieser Schule, die wir durch drei Generationen verfolgen können, an uns vorüber ziehen lassen

Pasiteles ist ein Grossgriech¹⁾ Im Jahre 88 v Chr geniesst er die Vergünstigung der lex Plautia Papiria, die den griechischen Städten in Suditalien das Bürgerrecht verleih, und wird römischer Bürger, er ist also ein Zeitgenosse des Pompeius Er lebt zu Rom und besitzt schon einen gewissen Ruf zu der Zeit, wo der berühmte Schauspieler Roscius, der im Jahre 62 starb, auf der Höhe seines Ruhmes stand auf einer ciselirten silbernen Vase stellt er einen Vorgang aus der Kindheit des Roscius dar, wie nämlich die Amme den kleinen Roscius eines Nachts in seiner Wiege von einer Schlange umstrickt findet und die zu Rath gezogenen Opferschauer dem Säugling eine ruhmreiche Zukunft vorhersagen Dies toreutische Werk des Pasiteles fällt sicher in die Lebenszeit des Roscius, es begeistert den von Cicero begünstigten Dichter Archias zu einem Epigramm²⁾ Wir haben also keinen Grund, die Schaffenszeit des Pasiteles, wie mehrfach geschehen, im zweiten Jahrhundert anzusetzen Allerdings spricht Plinius von einem chryselephantinen Jupitici, den er für den nach 146 errichteten Tempel des Metellus geliefert habe³⁾ Aber dieses Werk ist erst nach dem Tode des Metellus entstanden und fällt zweifellos in die Zeit, als Caecilia, die Enkelin des Siegers über Makedonien, die von ihrem Grossvater erbauten Tempel neu hergerichtet liess⁴⁾ Wenn aber Plinius⁵⁾ Werke des Pasiteles in jener Porticus Octaviae erwähnt, die Augustus im Jahre 23 v Chr an der Stelle der alten Porticus Metelli errichtet hatte, so giebt uns das kein Recht, die Lebensdauer des Pasiteles bis in die Kaiserzeit auszudehnen Die neue Porticus umschloss nämlich ältere Tempel, in denen sich Kunstwerke aus allen Epochen vereinigt fanden, darunter

1) Ueber Pasiteles vgl Brunn, Griech Künstler, I, S 595, Conze, Beiträge zur Gesch der griech Plastik, S 24, Kekulé, Die Gruppe des Künstlers Menelaos, Leipzig, 1870, Belot, Annuaire de la Faculté des Lettres de Lyon, I, 1883, Waldstein, American Journal of Arch, 1887, I, Baumeister, Denkmale, II, S 1190, Wolters, Jahrb des arch Inst, XI, 1896, S 3

2) Cicero, de divinatione, I, 36 [Uebrigens hat nach dem Wortlaut dieser Stelle nicht die Vase des Pasiteles, sondern der Vorgang selbst (*haec species*) den Archias zu seinen Versen veranlasst. Dagegen dürfte Collignon Recht haben, wenn er die Worte Cicero's (*hanc speciem argento cnelavit*) auf ein reliefgeschmücktes Silbergeschirr und nicht mit Overbeck (Griech Plastik, II⁴, S 472) auf eine Statue deutet]

3) Plinius, Nat Hist, 36, 39

4) Vgl Belot, a a O

5) Plinius, Nat Hist, 36, 34

solche von Pasiteles' Hand Als Zeitgenosse des Pompejus, Cicero und Archias gehöht Pasiteles der ersten Hälfte des letzten vorchristlichen Jahrhunderts an

Dieser grossgriechische, in Rom angesiedelte Künstler ist jedenfalls eine merkwürdige und interessante Erscheinung Seine im Tempel des Metellus errichtete Jupiterstatue bezeugt, dass er mit Erfolg als Goldelfenbeinbildner thätig war Seine toreutischen Arbeiten waren berühmt, man bewunderte u a die silbernen Spiegel, die seinen Namen trugen¹⁾ Die alten Autoren rühmen ihn als einen sorgfältigen und punktlichen Bildhauer, der kein Werk ausführte, ohne zuvor ein genaues Thonmodell angefertigt zu haben, und der sich zu dem Satz bekannte, dass die „Arbeit in Thon die Mutter der Calatur, der Erz- und Marmorbildnerei sei“²⁾ Auch bezahlten die Kunstliebhaber seine Thonmodelle (pioplasmata) mit grossen Summen Beinahe war er das Opfer seiner peinlichen Gewissenhaftigkeit geworden Als er eines Tages in einer Hafenstadt, wo man wilde Thiere aus Afrika ausschiffte, eine Lowenstudie modellirte, da entspiang ein Panther seinem Käfig und hatte ihn beinahe zeissen Interessant ist ferner Pasiteles als Gelehrter und Kunstschriftsteller in fünf Banden beschrieb er die berühmtesten Kunstwerke der ganzen Welt Ueber keinen Künstler seiner Zeit besitzen wir so zahlreiche Nachrichten aus dem Alterthum, wie über ihn Der Werth seiner Werke, die Vielseitigkeit seines Konnens erklären ja gewiss seinen Ruf, aber vielleicht spielt noch etwas Anderes dabei mit, auch ein Kritiker wie Varro musste ja seine Freude daran haben, einen Künstler zu loben, der civis Romanus und nicht nur einer von jenen hungrigen Griechen war, die nach Italien kamen, um dort ihr Glück zu machen

Wenn wir auch von Pasiteles selbst kein Werk besitzen, so können wir doch von der Kunstweise eines seiner unmittelbaren Schüler uns eine Vorstellung verschaffen Stephanos ist in der zweiten Hälfte des ersten Jahrhunderts thätig und führt für Asinius Pollio mehrere Statuen aus, die bei Plinius als Appiades bezeichnet

1) Plinius, Nat Hist, 33, 130 Das war ein ganz neuer Luxus Bekanntlich behndet sich im Schatz von Boscoreale ein schöner silberner Spiegel mit der Signatur des Polygnos Héron de Villefosse, *Gar des Beaux-Arts*, 1895, II, p 89s Winter, *Arch Anzeiger*, 1896, 5 76, Fig 2.

2) Plinius, ebenda, 35, 155

werden¹⁾ Seine Signatur ist uns an einer Statue der Villa Albani erhalten (Fig 346)²⁾ In dieser Inschrift, die auf den stützenden Baumstrunk eingegraben ist, ruhmte er sich seines Lehrers und nennt sich „Stephanos, den Schüler des Pasiteles“ Diese Statue, in der man den der pasitelischen Schule eigenen Stil hat erkennen wollen, stellt einen stehenden Jungling dar, um dessen Haupt eine Siegerbinde geschlungen ist Die Arme sind ergänzt, aber man kann sie sich leicht mit den in der Palastria gebräuchlichen Geräthen ausgestattet denken Der Gesichtsausdruck hat etwas Heißes Der Körperbau ist wie bei den alten peloponnesischen Statuen, aber die sehr weiche Ausführung, die zu den kraftigen Formen nicht recht passen will, ergibt ein, ich möchte sagen, zwittrhaftes Aussehen Mit Berufung auf diese Statue hat man nun ein ganzes Lehrgebäude aufgeführt und aus der Schule des Pasiteles eine hervorragende Gruppe von Künstlern gemacht, die angeblich vom Geist der Reaktion gegen den theatralischen Geschmack der Asiaten und den leblosen Idealismus der Neuattiker erfüllt waren und bei den alten Meistern des fünften Jahrhunderts in die Lehre gingen, um sie in feierlicher Weise nachzuahmen, eine Schule von Toileuten, die ausschliesslich an den argivischen Bildhauern vor Polyklet sich gebildet hatten, um ihnen ihre gründliche Kenntniss der Natur abzulauschen³⁾

Seit wir die archaische Kunst besser kennen, ist uns die Originalität der „Pasiteliker“ sehr verdächtig geworden⁴⁾ Diese Statue des Stephanos, die man für eine originelle Schöpfung ansah, scheint nichts weiter als eine Copie zu sein, denn wir besitzen in einem Berliner Torso von viel entschiedenerem und frischerem Stil eine ältere Replik desselben Originals⁵⁾ Man hat sich heute dahin geeinigt, dass Stephanos eine argivische Bronze, und zwar die Statue eines siegreichen Athleten, die zwischen den Jahren 470 und 460 durch einen Schüler des Agelaidas zur Ausführung gekommen war,

1) Plinius, Nat. Hist., 36, 38

2) Helbig, Führer, II, 738 Abgebildet ist die Statue in der Arch. Zeitung, 1878, Taf. 15, S. 123, bei Kekulé, a. a. O., Taf. II, 2, Brunn, Denkmäler, Nr. 301. Ueber die Inschrift siehe Lowy, Inschr. gr. Bildh., Nr. 374

3) Diese Ansicht wird vertreten von Brunn, Griech. Künstler, I, S. 595, Kekulé, Die Gruppe des Künstlers Menelaos, S. 42, Waldstein, American Journal of Arch., 1887, S. 1, und Baumeister, Denkmäler, II, S. 1190

4) Siehe besonders die kritischen Bemerkungen Hauser's Die neuatt. Reliefs, S. 182—187

5) Flosch, Arch. Zeitung, 1878, Taf. 14 Beschreib. ant. Sculpt., Nr. 509

behaupten, diese Schule habe ausschliesslich der Nachahmung der vorpolykletischen Kunst von Argos sich gewidmet sehen wir doch Menelaos eine ganz andere Richtung einschlagen. Und wenn man wie Hauser meint, zu den Pasitelen auch den Bildhauer Cosutius Kerdon zählen muss, von dem das Britische Museum zwei Statuen besitzt, so dürfte es schwer halten, in seiner Arbeit auch nur eine Spur von altargivischem Stil zu entdecken. Diese beiden sich völlig deckenden Statuen, die einen jungen Pan darstellen, sind Copien nach einem Original, das erst in der Schule Polyklet's geschaffen wurde¹⁾. Die Pasitelen stellen sich also nicht in einen Gegensatz zu den Neutaten, um eine Gruppe für sich mit eigenen Traditionen zu bilden. Auch sie sind Eklektiker, und wenn sie gelegentlich auf die strengen Werke des vollendeten Archaismus zurückgreifen, um sie dem Geschmack ihrer Zeit mundgerecht zu machen, so erklärt sich das aus der Nachfrage, die in den Kreisen der gelehrten Kunstliebhaber nach solchen Werken alten Stils bestand.

1) *Ancient marbles*, II, pl. 33, 43, Brunn, *Denkmäler*, Nr. 47, Lowy, *Inscr. grec. Bild.* Nr. 376. Vgl. Hauser, a. a. O., S. 186.

DRITTES KAPITEL

DIE SCHULEN KLEINASIENS UND DER ALEXANDRINISMUS

§ 1 DIE SCHULEN KLEINASIENS

Das künstlerische Leben im letzten Jahrhundert der römischen Republik ist sehr mannigfaltig. Wollte man einzig und allein in den Werken der Neuattiker und Pasteliker Aeusserungen desselben erblicken, so würde man nur eine Seite desselben sehen. Neben den Fordeiern jener eklektischen Renaissance, deren Geschichte wir soeben skizzirt haben, bleibt auch noch für Künstler Raum, die den Gewohnheiten des hellenistischen Stils treu geblieben sind. So wenig sich dies bestreiten lässt, so schwer halt es andererseits, genau den Antheil zu bestimmen, der den verschiedenen Schulen, die unter den Diadochen die hauptsächlichlichen Pflegstätten der griechischen Kunst gewesen waren, an der Entwicklung der griechisch-römischen Plastik zukommt. Die Entscheidung dieser noch offenen Frage ist ohne ein vorheriges Studium der römischen Denkmaler nicht möglich. Ohne uns auf ein Gebiet zu begeben, das nicht mehr zu unserer Aufgabe gehört, wollen wir nur noch kurz untersuchen, in welchem Zustand diese Schulen vor der Errichtung des Kaiserreichs sich befinden und welche von ihnen das, was in der hellenistischen Ueberlieferung lebensfähig ist und Zukunft hat, mit dem grossten Geschick auch weiterhin zu pflegen wissen.

Die Schule von Pergamon geht zugleich mit dem Attalidenhause unter, nichts spricht dafür, dass sie auch noch im letzten vorchristlichen Jahrhundert an der Weiterentwicklung der Kunst sich betheiligte. Dagegen hat sie Vorbilder hinterlassen, die noch oft zu Rathe gezogen und nachgeahmt werden sollten. Doch wir reden jetzt nur von dem Einfluss, den lebende Künstler ausübten, und da finden wir in der Epoche, von der wir jetzt handeln, keinen

berufenen Vertreter der pergamenischen Schule¹⁾ Wenn man sich einen Begriff davon bilden will, in welchem Grade die von den pergamenischen Kunstleuten geschaffene Tradition in Kleinasien sich verflüchtigt hatte, so braucht man nur mit dem Fries des grossen Altars ein griechisch-romisches Werk zu vergleichen, das offenbar eine Nachahmung desselben sein will Ich meine den Fries am Hekateempel zu Lagina in Karien²⁾ Er gehört aller Wahrscheinlichkeit nach der zweiten Hälfte des ersten Jahrhunderts an und stammt aus der Zeit, wo das Hekataion von Lagina, das im Jahre 88 durch die Stratonikeia belagernden Truppen Mithridat's verwüstet worden war, nach dem kleinasiatischen Feldzuge Sulla's neu aufgebaut wurde Die Sculpturen auf der Westfront enthalten gewisse Anklänge an die pergamenische Gigantomachie ja mehrere Gotter- und Gigantengestalten sind unmittelbar von dort herübergenommen Aber in dieser eintonigen, frostigen Composition lebt keine Spur mehr von dem mächtigen Schwung, der die Bildhauer der Attaliden beseelte

Zu Ende des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts steht die Schule von Rhodos noch in hoher Blüthe Ein rhodischer Bildhauer Philiskos arbeitet im Jahre 146 für Metellus³⁾ Der Laokoon gehört dem Beginn des ersten Jahrhunderts an Die Thätigkeit dieser Schule erlahmt erst mit der Plunderung der Stadt durch Cassius im Jahre 43 Stösst man auch nach dieser Zeit noch auf die Namen rhodischer Künstler, so sind dies doch Namen ohne Klang, bei denen wir nicht länger verweilen wollen⁴⁾ Auch in den grossen Städten Kleasiens hielt sich die künstlerische Production zum mindesten ebenso lange wie auf Rhodos, wenn nicht länger Ephesos ist die Heimat einer Kunstlerfamilie, in der abwechselnd die Namen Menophilos und Agasias vorkommen Gleich vielen attischen Bildhauern jener Zeit arbeiten auch diese ephesischen Kunstler für Delos, angezogen durch den Aufschwung der heiligen Insel, die der Sitz

1) Ein Bildhauer aus Pergamon, dessen Signatur (*Μηνῆς Αἰακός Περγαμῆνός ἐποίησεν*) wir durch eine Inschrift aus Magnesia am Sipylon kennen, scheint noch ins zweite Jahrhundert zu gehören (Mylonas, *Revue de Philologie*, avril-juin, 1896)

2) Die Sculpturen von Lagina befinden sich jetzt im Kaiserlichen Museum zu Constantinopel Mehrere Bruchstücke dieses Frieses waren durch Newton, dann durch Benndorf und Niemann gefunden worden Eine weitere Anzahl kam im Jahre 1891 durch Legrand und Chamonard zum Vorschein Die bei den Ausgrabungen der französischen Schule von Athen gefundenen Reliefs sind von Chamonard im *Bull. de corresp. hellén.*, XIX, 1895, p. 235, pl. X—XV veröffentlicht worden

3) Plinius, *Nat. Hist.* 36, 34, Brunn, *Griech. Künstler*, I, S. 468

4) So wird z. B. ein Euprepes erwähnt Lowy, *Inscr. gr. Bildh.*, Nr. 303

einer wichtigen Romeicolonie geworden war. Gegen das Ende des zweiten Jahrhunderts und zu Anfang des folgenden ist ein gewisser Agasias, des Menophilos Sohn, in Delos ansässig und stellt sein Talent in den Dienst der italienischen Colonie. Die Zeit seines kunstleischen Schaffens lässt sich aus den Widmungstafeln zweier Statuen, die seinen Namen tragen, ermitteln, die eine stellte den Gaius Billienus dar, der sich im letzten Jahrzehnt des zweiten Jahrhunderts um das römische Consulat bewarb, und die andere den Q Pompeius Rufus, den Consul des Jahres 88. Um eben diese Zeit arbeitete Agasias für die italienischen Kaufleute, welche die Porticus Tetragona errichten ließen, die Statue eines römischen Finanzmannes von Delos²⁾. Man darf also das Jahr 97 etwa als den Zeitpunkt bezeichnen, wo seine Werkstatt in Blüthe stand, jedenfalls scheinen seine Werke älter zu sein als die Einnahme von Delos durch Mithridat's Generale im Jahre 88, denn Inschriften bezeugen, dass zwei seiner Statuen, die zweifellos durch die pontischen Soldaten verstümmelt waren, durch den Bildhauer Aristandros aus Paros ausgebessert wurden³⁾. Der Sohn dieses Agasias zeichnet seine Werke als „Menophilos, des Agasias Sohn“, er fuhr für den Apollotempel auf Delos ein Weihgeschenk aus, dessen Sockel zwischen den Jahren 23 und 12 v. Chr. bei einem zu Ehren der Julia, der Frau Agrippa's, errichteten Denkmal abermals Verwendung findet⁴⁾.

Mit einem anderen Zweig derselben Familie mochten wir gern den Urheber einer berühmten Statue des Louvre, den sogenannten Borghesischen Fechter, in Verbindung bringen (Fig. 353). Der Bildhauer desselben nennt sich „Agasias, des Dositheos' Sohn, von Ephesos“. Wenn man eine sehr ansprechende Genealogie gelten lässt, die S. Reinach und Lowy in Vorschlag gebracht haben⁵⁾, so wäre

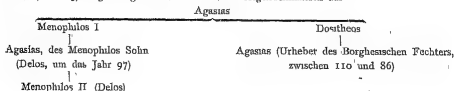
1) Lowy, a. a. O., Nr. 287 und 289.

2) Fougères, Bull. de corresp. hellén., 1887, S. 269.

3) Lowy, a. a. O., Nr. 287, 288. Vgl. Homolle, Bull. de corresp. hellén., V, 1881, p. 462.

4) Homolle, Mon. grecs, 1879, p. 50. Lowy, a. a. O., Nr. 291.

5) Der von S. Reinach (Bull. de corresp. hellén., VIII, 1884, S. 183) und von Lowy (Inschr. gr. Bildh., S. 205) vorgeschlagene Stammbaum sieht folgendermaßen aus:



der Urheber der borghesischen Statue ein Zeitgenosse jenes Agasias, der um das Jahr 97 in Delos arbeitet, und sein Werk wurde demnach zwischen die Jahre 110 und 86 v Chr fallen. Es ist in An-



Fig 353 Kampfender Grieche, genannt der „borghesische Fechter“ (Louvre)
Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur“

tum in den Trummern eines kaiserlichen Landhauses aufgefunden worden; dorthin war es sicher aus Griechenland überführt worden¹⁾ Hat man es als Einzelstatue aufzufassen, oder gehörte es zu einer Gruppe? Und welcher Name gebührt ihm eigentlich? O Rayet

¹⁾ Ueber die borghesische Statue vgl den Text zu Rayet, *Mon de l'art antique*, II, pl 64—65 [Friederichs-Wolters, Gipsabg, Nr 1425]

hat auf die alte Vermuthung Quatremère de Quincy's zurückgegriffen und den „Fechter“ als siegreichen Hoplitodromos erklärt, der soeben am Ziel der Rennbahn anlangt und nun triumphierend den schweren, seinen linken Arm belastenden Schild emporschwingt. Ich neige mehr zu der von Visconti entwickelten Ansicht, wonach hier ein Krieger zu erkennen ist, der gegen einen Berittenen kämpft und sich mit dem Schilde deckt, während er seinen Blick fest auf den Gegner richtet. Ist dem so, dann hatte die Figur ursprünglich zu einer Gruppe gehört, und die eigene Leistung des Agasias bestande wohl einzig und allein darin, dass er einen Kriegertypus, der von einem älteren Meister geschaffen war, als Einzelfigur behandelt hatte. Aber welches nun auch sein Antheil an der Erfindung ist, er zeigt sich jedenfalls noch ganz durchdrungen von den naturalistischen Anschauungen der asiatischen Schule. Dieser sehnige, schlanke Körper, dessen hagere Musculatur bis ins Kleinste genau angegeben ist, erscheint uns wie ein Stück Anatomie. „Wenn irgend etwas in der Ausführung zu tadeln ist, so ist es das Uebermaass von Fleiss und Genauigkeit, der Künstler kennt zu genau die einzelnen Sehnen, den Verlauf und die Umrisse eines jeden Muskels, das Spiel der verschiedenen Gelenke, die Form der einzelnen Knochen, er bringt es nicht über sich, irgend eine Einzelheit mit Stillschweigen zu übergehen, er sagt uns Alles, mit der Scharfe, die einer wissenschaftlichen Abhandlung besser anstande als gerade einem Kunstwerk¹⁾“. Man hat den „Fechter“ mit den pergamenischen Sculpturen zusammengestellt²⁾, und gewiss, die naturalistische Richtung, die Vorliebe für heftige Bewegungen berechtigen dazu. Man sollte nur nicht gleich daraus eine Verwandtschaft der Schulen folgern und den Agasias als verspäteten Vertreter des pergamenischen Stils betrachten wollen. In Bezug auf genaue, tadellose Behandlung des Anatomischen steht sein Werk dem Laokoon nicht minder nahe als den Pergamenern, auch den Grundsätzen der rhodischen Schule entspricht es in jeder Hinsicht. Und unseres Erachtens war zu Beginn des ersten Jahrhunderts, als die borghesische Statue geschaffen wurde, Rhodos mehr als Pergamon die Stätte, wo die kleinasiatischen Bildhauer sich ihre Anregungen holten.

1) O. Rayet, *Mon. de l'art antique*, a. a. O.

2) S. Reinach, *Bull. de corresp. hellén.*, XIII, 1889, p. 119. Vgl. übrigens die Einwände, die Wolters (*Athen Mitth.*, XV, 1890, S. 193) dagegen erhebt.

Findet der hellenistische Naturalismus immer noch Anhänger, so geht auch die Tradition der makedonischen Plastik nicht unter. Ein Zeitgenosse des Agasias, Aichelaos von Priene, des Apollonios' Sohn, liefert uns eine merkwürdige Probe davon in jenem Relief des Britischen Museums, das die Apotheose Homers zum Gegenstand hat (Fig. 354).¹⁾ Man fand dies Denkmal in Bovillae, nahe bei dem Heiligtum, das Tiberius im Jahr 16 n. Chr. zu Ehren der Gens Julia gegründet hatte. In mehrere Streifen eingetheilt verrieth die Composition deutlich die Anwendung eines in der Malerei herkömmlichen Verfahrens, wie uns dies mehr als einmal in der hellenistischen Zeit begegnet ist. Der Künstler hat als Hintergrund seines Reliefs die felsigen Abhänge des Parnass dargestellt. Auf seinem Gipfel thront majestätisch Zeus. Auf einem Felsvorsprung, etwas tiefer, steht Mnemosyne, die Mutter der Musen, und kehrt ihr begeistertes Antlitz dem Gotte Vater zu, während Kalliope zu ihren Schwestern als Botin des höchsten Gottes niederschwebt. Der nächst untere Streifen zeigt Klio mit ihren Tafelchen, dann Melpomene, in der Stellung eines tragischen Schauspielers, ferner Erato mit der Kithara und endlich Euterpe, die ihre Doppelflöte zum Himmel erhebt. Im nächstfolgenden Streifen sieht man Terpsichore sitzen, dann Urania mit dem Globus und Polyhymnia, genau in der Haltung der bekannten Statue des Louvre. Sie richtet ihren Blick nach dem Eingang der korymbischen Grotte, in deren Mitte der delphische Omphalos dargestellt ist, links davon steht Apollo als Kitharode, rechts Thalia. Am rechten Ende dieses Streifens hat der Bildhauer die Statue eines Dichters angebracht, der auf einem Dreifuß steht, es lässt sich nicht entscheiden, ob er den Olen oder den Hesiod oder sonst einen bei den pythischen Spielen preisgekrönten Dichter damit gemeint hat. Auffallender Weise lässt der Künstler im untersten Streifen den makedonischen Stil fallen und kehrt zu der für Weihreliefs üblichen Darstellungsart zurück. Hier findet nun die Scene der Apotheose ihre Stelle: eine Reihe allegorischer Figuren, die durch Inschriften erklärt werden, füllen den Raum. Links ist die Hauptgruppe. Homer sitzt auf seinem Thron

1) Die Literatur findet man bei Friederichs-Walters, Gipsabg., Nr. 1629. Vgl. S. Reinach, *Gaz. arch.*, 1887, pl. 18, Brunn, *Denkmäler*, Nr. 50. S. Reinach hat für einige der Figuren eine neue Erklärung gegeben und eine davon in glücklicher Weise mit einer Termeotta von Myrina zusammengestellt.

zwischen zwei kleinen, knieenden Figuren, die als Ilias und Odyssee bezeichnet sind, hinter dem Thron halt die Zeit (*χρόνος*) die Hand-



Fig. 354 Die Apotheose Homers Relief des Archelaos von Priene (Britisches Museum)

schrift der beiden Epen, während die „bewohnte Erde“ (*οἰκουμένη*) den Dichter bekranzt Links vom Opferaltar steht der Mythos, rechts die Geschichte, sie stieut Weihrauch in die Flammen Weiter rechts erhebt die Dichtkunst in Begeisterung zwei brennende Fackeln,

Tragödie und Komödie, die hinter ihr stehen, scheinen mit theatralischen Gesten zu declamiren. Den Schluss macht eine Gruppe von Figuren, es sind die Natur, die Tugend, die Einmüthung, die Wahrhaftigkeit und die Weisheit, sie stellen die Vorzüge dar, die das Alterthum an den homerischen Gedichten bewundernswürdig fand.

Der Künstler hat, wie man sieht, in dieser merkwürdigen Darstellung die verschiedenartigsten Dinge vereinigt, den malerischen Stil mit dem classischen Reliefstil, Typen der statuarischen Kunst mit solchen, die er vielleicht der allegorischen Malerei entlehnte. Wir besitzen in diesem Werk einen zuverlässigen Beleg für den Aufschwung gelehrter Forschung, den die homerischen Gedichte in Alexandria hervorriefen¹⁾. Merkwürdiger Weise hat man in demselben Bovillae eine jene *tabulae Iliacae* gefunden, auf denen die trojanischen Sagen illustriert sind und deren alexandrinischer Ursprung im höchsten Grade wahrscheinlich ist. Aber wenn die *tabulae Iliacae* auch zum grossen Theil aus römischer Zeit stammen, so folgt daraus noch keineswegs, dass unser Reliefbild erst zu Zeit des Tiberius entstanden ist. Es ist ein Werk von durchaus hellenistischer Umgebung, das gewiss noch dem Ende des zweiten Jahrhunderts v. Chr. angehört. Stritten lässt sich darüber, ob es seinem Stil nach rein asiatisch ist, oder ob man zum Theil auch alexandrinischen Einfluss darin zu erkennen hat. Unseres Erachtens beschränkt sich der Alexandrinismus bei dem Werk des Archelaos auf die Wahl des Gegenstands. Die Vorbilder, die der Meister verwendet hat, konnte er unschwer in Smyrna oder in den anderen Städten finden, die sich um die Ehre stritten, dem Homer das Leben gegeben zu haben.

Agasias und Archelaos sind zu Beginn des ersten Jahrhunderts noch immerhin erhebliche Vertreter der hellenistischen Ueberslieferung. Aber als die Schule von Rhodos, wie vorher schon die von Pergamon, zu verfallen beginnt, da giebt es in den kleinasiatischen Ländern keinen erheblichen Mittelpunkt mehr, an dem die Lebensfähigkeit der hellenistischen Schule sich hatte betheiligen können. Wir stossen fortan nur noch auf klanglose Namen wie Talestes, Epikrates, Athanodoros, Menodoros²⁾. Ein gewisser Herakleides aus Ephesos thut sich mit einem andern Bildhauer Namens Harmatios

1) Vgl. die Bemerkungen von Michaeus in Otto Jahn's Griech. Bilderchroniken, S. 81, Ann. 410.

2) Löwy, Inschr. gr. Bildh., Nr. 300—306.

zusammen, um die mittelmässige Statue eines Mannes in römischer Kleidung auszuführen, die jetzt im Louvre steht und sich in nichts über den Durchschnitt der ikonischen Bildnisse aus der römischen Kaiserzeit erhebt¹⁾ Unter den Kaisern liefert Kleinasien nach Rom eine Menge von Steinmetzen, von denen die Bildhauerei gewerbmässig betrieben wird Die karische Stadt Aphrodisias ist jetzt der Sitz einer lebhaften und überaus blühenden Kunstthätigkeit wir besitzen zahlreiche Signaturen von Bildhauern, die aus dieser Stadt gebürtig sind²⁾, ihre Werke findet man überall, in Rom, in Olympia, in Syrakus, ja selbst auf Kreta Soweit diese Werke auf uns gekommen sind, erwecken sie freilich von der Originalität dieser Meister von Aphrodisias keine sehr schmeichelhafte Vorstellung Eine in Sorrent gefundene Athletenstatue, die den Namen des Kobla[nos³⁾] von Aphrodisias trägt, ist die Copie nach einem Original des fünften Jahrhunderts³⁾ Das Portrat eines sitzenden Mannes im Museo Boncompagni, als dessen Urheber sich Zenon, des Attinas' Sohn, bekennet, ist die Replik eines Typus, der lange vor der Kaiserzeit erfunden worden war⁴⁾ Die bekanntesten unter diesen Bildhauern von Aphrodisias sind Aristeas und Papias, zwei Zeitgenossen Hadrian's Ihre Namen heisst man an der Basisplatte zweier Statuen aus dunkelgrauem Marmor, die im capitolinischen Museum als Gegenstücke aufgestellt sind, sie standen zweifellos einst in derselben Weise in der Villa Hadrian's, von wo sie in das Museum gelangten⁵⁾ Einerseits sehen wir da einen alten Kentauren mit ruckwärts gebundenen Armen und zurück gelegtem Oberkörper, er wendet sein von Schmeiz verzerrtes Antlitz dem kleinen Qualgeist zu, der auf seinem Rücken sitzt Dieser Qualgeist ist der Liebesgott, der freilich bei der capitolinischen Statue jetzt fehlt, den wir

1) Lowy, ebenda, Nr 293

2) Man findet da Künstler wie Flavius Zenon, Zenon, des Attinas' Sohn, Zenon, Sohn des Alexandros, Polyneikes, Menestheus, Attikianos Lowy, ebenda, Nr 364—373 Ueber die Bildhauer von Aphrodisias s. Visconti, *Bullett. comunale di Roma* 1886, p 207 und p 316ss. Auch in der Beschreibung von Lyttelton's *Memoirs of the Academy of Inscriptions et belles-lettres* 1850

3) *Sculture antiche della Accademia di Napoli* XIV 1859—60 p 45ss Kalkmann 15, *Pugnatum und Wackerleins* 1893, Tafel 33 bringt das Original mit der Schule Mykonos in Verbindung

4) *Bildg. Altert.* II Nr 85,

5) *Bildg. Altert.* I 508 und 509 Wegen der Signaturen zu Lowy, *Inscr. gr. Bildh.* Nr 360

aber bei einer Replik im Louvre noch auf dem Rücken des Kentauren sitzen und den einen Arm nach dem Kopf seines Opfers



Fig 355 Kentaur des Aristeas und Papas, Statue in dunkelgrauem Marmor
(Rom, capitolinisches Museum)

ausstrecken sehen, als schlage er nach ihm mit einer Peitsche (Fig 355)¹⁾ Ganz anders das Gegenstück, der junge Kentaur Der an seinem Rücken noch sichtbare Ansatz von einer sitzenden Figur belehrt uns, dass auch er einem Eros als Reitpferd dient,

1) Fröhner, Notice, Nr. 299

aber ihm bereitet sein Reiter keinerlei Beschwerde. Ein frohliches Lachen überstrahlt sein heisses Satyrgesicht, mit erhobener Rechten schlägt er voll Freude ein Schnippchen*), mit dem Schweif peitscht er die Luft, während er munter von dannen trabt. Sicherlich haben Aristes und Papias an der Erfindung dieser beiden Gruppen keinerlei Antheil, ihr Verdienst beschränkt sich darauf, mit der Pünktlichkeit vollendeter Toreuten in ein schwer zu bearbeitendes Material genau den Stil ihrer Vorbilder übertragen zu haben. Diese Vorbilder selbst aber gehören zweifellos der Diadochenzeit an. Der Contrast, auf den es ihr Urheber abgesehen hatte, entspricht in seiner etwas gekünstelten Spitzfindigkeit durchaus dem Geist der hellenistischen Zeit, man konnte den hier verkörperten Gedanken in eines jener kurzen Epigramme, wie sie die alexandrinische Poesie so liebt, zusammenfassen und etwa folgendermaassen wiedergeben: „Die Liebe, die dem Alter zur Qual wird, ist für die Jugend ein gern gesehener Genosse.“

Soweit wir das zu beurtheilen vermögen, haben die kleinasiatischen Schulen beim Beginn der kaiserlichen Zeit alle Originalität eingebusst. Sie halten an der überkommenen Technik fest und liefern tüchtige Steinmetzen und Copisten, aber sie besitzen nichts mehr von jener schöpferischen Kraft, die ihnen im Zeitalter der Attaliden eine bevorzugte Stellung gesichert hatte. Anderswo liegt jetzt der schaffensfrohe Mittelpunkt, wo der Hellenismus auch weiterhin sich frisch entfaltet und lebenskräftig und siegesgewiss genug bleibt, um dem kaiserlichen Rom seine Herrschaft aufzuzwingen.

§ 2 DER ALEXANDRINISMUS

In dem Augenblick, wo Aegypten römische Provinz wurde (30 v. Chr.), erstrahlte die dortige hellenistische Cultur im vollsten Glanze. Auch unter den letzten Ptolemaern war Alexandria die mächtigste Pflegstätte des Hellenismus in der ganzen griechischen Welt geblieben. Die Pflege der Wissenschaften hatte nichts von ihrer Nachhaltigkeit verloren, das Kunstgewerbe blühte mehr denn je. Die Kunst lebte dort nicht, wie in Athen, ausschliesslich von Erinnerungen und begeisterte sich nicht bloss an vergangener Grosse;

*) [Dieser glückliche Zug gehört übrigens der Ergänzung an.]

die alexandrinische Kunst war eine durchaus lebendige und verfolgte unaufhaltsam und unentwegt die Ziele des Hellenismus. Für die Geschichte der menschlichen Gesittung im Allgemeinen ist der Augenblick, wo Rom und das römisch gewordene Aegypten in unmittelbare Berührung traten, ungemein folgenreich. Es ist allbekannt, welchen Einfluss Alexandria auf die Sitten, die Religion und Literatur der Römer von nun an ausübt. Wollten wir die Tragweite dieses Einflusses auf dem Gebiet der Kunst eimessen, so müssten wir die uns gesteckten Grenzen überschreiten, wir müssten die Denkmäler Pompejs darauf hin prüfen und den alexandrinischen Einfluss auf die Decorationsmalerei und auf die Einrichtung des römischen Hauses, ja auf die Gestaltung des Hausgerätes verfolgen. Wir können uns auf eine solche Untersuchung nicht einlassen, ohnehin steht längst fest, was sie ergeben würde¹⁾

Man weiss in der That ganz genau, wie viel in der pompejanischen Malerei auf alexandrinische Vorbilder zurückgeht. Aus Aegypten stammt ursprünglich jener älteste Decorationsstil, den man den Incrustationsstil genannt hat und der in Stuck die buntfarbige Marmorverkleidung der alexandrinischen Paläste nachahmt²⁾. Als dann später (um das Jahr 80 v. Chr.) in Rom ein zweiter decorativer Stil, der sogenannte Architekturstil, aufkommt, so geht auch dieser auf alexandrinische Erfindung zurück. Die Maler, die das Haus des Germanicus auf dem Palatin, sowie das im Jahre 1878 im Garten der Farnesina aufgedeckte Haus und die Casa del citarista in Pompeji ausmalen, bilden auf den Wandflächen eine kunstvolle und überreiche, aber der Wirklichkeit entsprechende Architektur ab, die Architektur der vornehmen hellenistisch-ägyptischen Wohnhäuser. Ebenso erfährt die plastische Decoration die Einwirkung jenes malerischen Stils, dessen reiche Blüthe wir in den hellenistischen Reliefs sich entfalten sehen³⁾. Wir besitzen ein sehr beachtenswerthes Beispiel dafür in den Stuck-

1) Vgl. Heibig, Untersuch. über campan. Wandgemälde, P. Girard, La peinture antique, p. 326.

2) Vgl. Mau, Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji, Berlin, 1882, S. 123.

3) Vgl. Schreiber, Die Wiener Brunnenreliefs. In einer sehr lehrreichen Arbeit über den Ursprung des „augustischen Stils“ macht Wickhoff (W. von Hartel und Franz Wickhoff, Die Wiener Genesis, Wien, 1895, S. 23) den Vorschlag, die Mehrzahl der hellenistischen Reliefs in die Zeit des Augustus zu setzen. Er lässt im Uebrigen gelten, dass sie noch zur hellenistischen Kunst gehören, aber er sieht darin das Werk griechischer Künstler, die sich dem römischen Geschmack unterwerfen. Schreiber hat diese Ansicht Wickhoff's im Jahrbuch des arch. Inst., XI, 1896, S. 78, einer Kritik unterzogen.

reliefs, welche die Gewölbe zweier, zum Haus in der Farnesina gehoriger Gemacher schmücken¹⁾, und dies Beispiel ist um so werthvoller, als das fragliche Haus in der Zeit des Augustus erbaut worden ist. In sehr vornehmer, ornamentaler Umrahmung sieht man da in ziclichem Relief behandelte Bildchen, die ganz und gar im hellenistischen Geschmack gehalten sind. Weidende Stiere, Landschaften mit Landhäusern, Thurmen, Heiligthumern, bakchische Scenen, Geniescenen, wie die mit den Morraspielen²⁾, ländliche Opfer, Frauen, die den Sockel einer priapischen Herme mit Guirlanden schmucken, alles das erinnert an alexandrinische Reliefdarstellungen. Die vorzügliche stilistische Behandlung verrath eine griechische Hand. In dem kleinen Stuckrelief, das wir in Fig 356 abbilden, erkennt man leicht jene klare und scharfe Modellirung, jenen geistreichen Zug, wie sie für die von den Römern so geschätzten „Cabinetstücke in Relief“ bezeichnend sind. So geben uns die Stuckarbeiten aus dem Haus der Farnesina eine sehr gute Vorstellung von dem, was man zutreffend den „alexandrinischen Empirestil“ genannt hat.

Ein weiterer Beweis für das Ansehen, dessen sich die griechisch-agyptische Kunst in Rom erfreut, ist die Versessenheit, mit der die römischen Kunstliebhaber die Werke der alexandrinischen Goldschmiede zu erwerben suchten. Schon zu Cicero's Zeiten gehört es zum guten Ton, dass man einige jener kunstlerisch ciselirten Silbergeräthe besitzt, die nun vollends in der Kaiserzeit den Stolz der Sammler ausmachen³⁾. So viel uns bekannt, ist es bis jetzt unbestritten, dass Alexandria gegen Ausgang der Republik gleichsam der Hauptfabricationsplatz für solche toreutische Meisterwerke war⁴⁾. Mehrere von den in Bernay und Hildesheim gefundenen Gefässen verrathen alexandrinischen Geschmack, ihre reiche Decoration, ihre Reliefdarstellungen, mannliche und weibliche Kentauren, schakernde und neckende Eroten, Satyrn und Bakchantinnen, das Alles entspricht jener geistreich zugespitzten Kunst, wie sie in der Hauptstadt der Ptolemaer sich entwickelt hatte. Diese von Th. Schreiber in glänzender Weise aufgestellte Theorie erfährt eine neue Be-

1) Mon. inediti, Supplemento, Berlin, 1891, tav. 32—36. Vgl. J. Lessing und A. Mau, Wand- und Deckenschmuck eines römischen Hauses aus der Zeit des Augustus, Berlin, 1891.

2) Ich habe dies Bruchstück in der Gaz. arch., 1885, pl. 10, veröffentlicht.

3) Cicero, in Verrem, II, 4, 21.

4) Diese Ansicht hat Th. Schreiber in seiner wichtigen Abhandlung, Die alexandrinische Toreutik, I. Theil (Abhandl. der k. u. k. sächs. Gesellsch. der Wissensch., 1894) zuerst entwickelt.

statuierung durch den Schatz von Boscoreale¹⁾ Die beiden Becher mit Skeletten, auf denen der Künstler Dichter und Denker von Griechenland zu einem Todtentanz vereinigt dargestellt hat, „weisen nach jener Stadt der Gelehrten und Spotter, die seit der Zeit der Ptolemaer der regsamste Mittelpunkt des hellenischen Lebens geworden war“²⁾ Auch die mit Störchen verzierten Gefässe entsprechen dem fein beobachtenden und für Humor empfänglichen

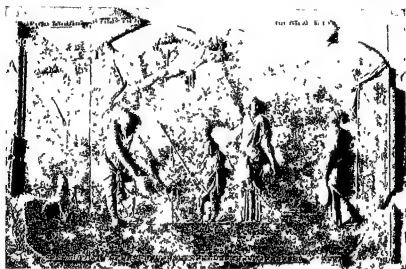


Fig 356 Ländliche Opferszene Stuckrelief aus dem ionischen Haus im Garten der Farnesina (Rom, Thermensmuseum)

Sinn der Alexandriner Die so schnell berühmt gewordene Schale, deren Rehefemblem die Stadt Alexandria in der Gestalt eines Weibes darstellt, trägt gewissermassen den Stempel ihrer Herkunft an sich (Fig 357) Diese allegorische Figur ist in der Auffassung durchaus griechisch-ägyptisch sie hat sich die Kopfhaut eines Elephanten über das Haupt gezogen und hält in der einen Hand die Urausschlange, in der anderen ein Fullhorn, aus dem der Halbmond der Isis hervorschaut, während noch andere Abzeichen, wie 'das Sistrum der Isis und die Kornähre als Sinnbilder der Fruchtbarkeit Aegyptens' sie umgeben. Da der Schatz von Boscoreale beim

1) Héron de Villefosse, *Gar des Beaux-Arts*, II, 1895, und *Comptes rendus de l'Acad des Inscr*, 1895, p 575 ss Vgl Winter, *Jahrbuch des arch Inst*, XI, 1896, *Arch Anzeiger*, S 83 Michaels, *Preussische Jahrbücher*, Bd 85, 1896, S 17—56.

2) Héron de Villefosse, *Comptes rendus*, 1895, p 586

Ausbruch des Vesuvius im Jahre 79 n. Chr. in seinem Versteck geboigen wurde, so erhalten wir dadurch sehr wichtige Anhaltspunkte über die Entstehungszeit dieser Werke. Offenbar haben alexandrinische Goldschmiede Ausgangs der Republik oder zu Beginn der



Fig. 357 Silberne Schale mit dem Brustbild der Alexandria (Schatz von Boscoreale, Louvre)

Kaiserzeit diese meistlich gearbeiteten Gefässe ciselirt, und wenn auch einige Stücke darunter sind, die römische Arbeit zu verrathen scheinen, so ruht doch auch auf ihnen ein Abglanz hellenistischer Kunst.

Schwieriger ist es, den Einfluss festzustellen, den der Alexandrinismus auf die Plastik des letzten, vorchristlichen Jahrhunderts ausgeübt hat; doch ganz an Belegen fehlt es auch hiefür nicht. So darf man alexandrinischen Ursprung für die Vorlagen voraussetzen, nach denen die *tabulae Iliacae* gearbeitet wurden, jene

Reliefbildchen mit Scenen aus der homerischen Sage, die in der Kaiserzeit als illustrierte Handbücher für Gelehrte und Schulknaben dienten¹⁾ Die Uebereinstimmung, die gelegentlich zwischen den Darstellungen der tabulae Iliacae und denen auf Sarkophagen und



Fig 358 Die borghesische Vase (Louvre)

in Wandgemälden obwaltet, gestattet den Schluss auf gemeinschaftliche Vorbilder, und zwar kann man die Erfindung dieser Compositionen, die durch die gelehrten, im Museum der Ptolemäer mit besonderem Eifer betriebenen Studien nahegelegt wurden, ohne

¹⁾ Vgl. Otto Jahn, Griech. Bildschoniken, Berlin, Jahrbuch des arch. Inst., IX., 1894, p. 136 ss

Weiteres für Alexandria in Anspruch nehmen. Der Alexandrinismus drängt sich sogar in die Erzeugnisse der Neuattiker ein, die gelegentlich ihren conventionellen Stil und ihre archaisierenden Motive bei Seite legen, um in der hellenistischen Plastik nach Vorlagen zu suchen. Hauser hat es im höchsten Grade wahrscheinlich gemacht, dass eine ganze Reihe von Marmovasen, unter denen der Kiater Borghese des Louvre (Fig. 358)¹⁾ am bekanntesten ist, Nachahmungen alexandrinischer Werke sind. Dionysos, der sich auf eine kitharaspielende Manade stützt, trunkene Silene, Bakchantinnen und Satyrn, die in larmendem Bakchanal dahinstürmen, das ist entschieden ein Vorwurf, der an hellenistische Compositionen erinnert, das ganzliche Fehlen von archaischen Figuren auf diesen Marmovasen, die Ähnlichkeit gewisser Motive mit solchen, die bei alexandrinischen Toreuten beliebt waren, das Alles scheint darauf hinzuweisen, dass gelegentlich selbst die Neuattiker ihre Blicke auf die aus dem ptolemäischen Aegypten stammenden Vorbilder lenkten.

In der eigentlich statuarischen Kunst vermögen wir gleichfalls Spuren alexandrinischen Einflusses nachzuweisen. Wie wir früher sahen, ist die Statue des Nil (s. o. Fig. 287) die zu Anfang der Kaiserzeit für ein Heiligthum der Isis hergestellte Copie eines griechisch-ägyptischen Werkes. Die Statue des Tiber im Louvre bildete das Gegenstück dazu. Ohne den gleichen Kunstwerth zu besitzen, ist doch auch die Statue des Tiber ein interessanter Beleg für die Aufmerksamkeit, die man von Seiten der griechisch-römischen Kunst den alexandrinischen Werken widmet. Der Typus des grossen römischen Flusses hat sich offenbar aus einer ursprünglich ägyptischen Allegorie entwickelt.

Ungefähr in der Zeit des Augustus mochten wir endlich auch die hübsche im Jahre 1874 auf dem Esquilin gefundene Statue des Conservatorenpalastes ansetzen (Fig. 359)²⁾. Man weiss nicht genau, wie man diese junge Badende, die neben einem Salbgefäss steht und einen Zeugstreifen fest um ihre Haare schlingt, zu benennen hat. Wahrscheinlich ist sie ein dem Isisdienst ergebenes Mädchen, das sich zu den vom Ritus vorgeschriebenen Waschungen vorbereitet.

1) Frohner, *Notizen*, Nr. 235, Hauser, *Die neuattischen Reliefs*, S. 84, Nr. 1 und S. 136.

2) Helbig, *Führer*, I, Nr. 561. Vgl. *Bullett. della Commissione arch. municipale*, III, 1875, tav. III—V und XVIII, 1890, tav. III—IV.

Jedenfalls weist die Form des be kunstleisch Anregungen hin, die sich darum ringelt, nach Aegypten ist Von demselben Geist zeugt mus der Darstellung passt ja an Aikesilas' Hand, die Varro in seiner gut zu der Freude an schaufer eine von Amoretten umspielte Lowin obachtung, die wir als ein Me n das Thier am Seile, andere stampften mal der alexandrinischen Ku und vergnugten sich damit, ihm aus kennen lernten

Genau zu bestimmen, d'Anzo, auf denen sehr verwandte in der griechisch-romischen Pla, oder man prüfe die beiden Becher beim Untergang der Repul, auf einer Lowin, ein Dionysos auf von eigentlich alexandrinisch während Amoretten ihr neckisches Spiel Elementen sich vorfindet, in d⁵⁰) 3) Offenbar sind das ganz ähnliche breiten Strom des Hellenis esilas. Die Anregung dazu stammt bei die Einflüsse nachzuweisen, sie geht auf jenen Geschmack an der Aegypten zum Ausgangspu thologie de boudon) zurück, wie sie haben, das ist bei dem auge geworden war Zwischen Arkesilas blicklichen Stand unserer Ker ususgefasse zierten, bestehen übrigens nisse ehlich gestanden eine s₁ Vielleicht lieferte er ihnen Modelle, unbequeme Aufgabe Es fehlt omischer Ritter Namens Octavius ihm dazu eine Hauptsache, namll zu einem Krater bezahlte⁴) Seine bestimmte Kunstlernamen und n ebenso gesucht wie die des Pasiteles, Kunstlernamen bezeichnete Wer e die fertigen Statuen anderer, weniger Und doch halt es schwer silas einen der glanzendsten Vertreter glauben, dass unter den Meist cken, das hat also sehr viel für sich von verschiedener Herkunft, chaisienden Stil keine Zugeständnisse sich damals in Rom nieder ttikein und Pasitelikern absondert und lassen hatten, der alexan clemismus getreu bleibt, besitzt Allem nische Hellenismus nicht at genart Man denkt ihn sich gern um seine Vertreter gehabt haße von Kunstlern, Bildhauern und Tosolite Wenigstens einen von dern, die emsig am Werk sind, um sen Kunstlern möchten wir chopfungen der alexandrinischen Kunst Grund seiner Werke entschied Menge zu gewinnen. als Alexandriner bezeichnen. A des Pasiteles¹). Gleich diesem

itolino, 4, 19 Vgl L von Urlichs, Aikesilaos, S 16

1) Ueber Arkesilas s L von Urlichs, t die Manner des Arkesilas auf dem S 625, Fig 298 ner'schen Kunstinstitut, Würzburg, 1887 n Lowin zu erkennen Schon Hauser (Die nenatt Reliefs, S 188) ; de l'Acad des Insct, 1895, p 262 zuzuzählen

Wir haben die verschiedenen Schulen, die sich im republicanischen Rom in die Kundschaft theilen, am Werk gesehen, wir können jetzt ermessen, was es mit jener Renaissance auf sich hat, die nach Plinius um das Jahr 150 einsetzt. Um einen jener entscheidenden Fortschritte, die der Kunst eine ganz neue Richtung aufnothigen, handelt es sich dabei strenggenommen nicht. Unter den gefeiertsten Kunstleuten dieser Zeit tritt kein Einziger als Neuerer auf: theils greifen sie auf eine ferne Vergangenheit zurück, theils pflegen sie die überkommenen Traditionen einfach weiter. Bei unbestreitbarer Geschicklichkeit in der Ausführung und bei stilistischen Vorzügen, die immerhin so erheblich sind, dass die Schriftsteller davon berichten, bleiben sie doch sammtlich Meister zweiten Grades. Aber wenn man die Rolle, die sie spielen, billig beurtheilen will, so muss man in ihnen die Mitarbeiter an einer grossen, weltgeschichtlichen That erblicken: denn sie sind es, die Rom für die griechische Kunst erobert haben. Ohne diesen Zulauf von Bildhauern, die in Rom Werkstätten eröffnen, Schüler heranbilden, die öffentlichen und privaten Gebäude verschönern, wäre Rom trotz aller Bereicherung durch die aus Griechenland entführten Kunstschatze doch nur ein ungeheures Museum geblieben. Aber dank den dort lebenden Kunstleuten schlägt die Kunst auf italischem Boden käftig Wurzel und erhebt sich dort zu neuer Blüthe. In so fern haben diese Männer allerdings eine Renaissance in Rom heraufgeführt.

Mit der Würdigung dieser griechischen Künstler, deren Thätigkeit mit dem letzten Jahrhundert der römischen Republik zusammenfällt, sind wir am Ziele unserer Aufgabe angelangt. Wir machen Halt an der Schwelle der Kaiserzeit, denn mit ihr beginnt eine neue Kunst, die man die „augusteische“ genannt hat, eine stolze Kunst und noch voll frischen Lebens, die man neuerdings mit Recht gegen abfällige Urtheile, die nichts als Verfall in ihr erblicken wollten, in Schutz genommen hat¹⁾. Es ist nicht unsere Sache, hier zu untersuchen, ob dieser Rückschlag nicht etwas weit geht und ob die Originalität, die man für die Römer auch auf diesem Gebiet in An-

1) Wickhoff, Die Wiener Genesis

spruch genommen hat, so erheblich ist, als wohl behauptet wurde. Zum Mindesten behalten wir das Recht, dem Hellenismus einen gewaltigen Antheil an der Entwicklung der augusteischen Plastik zuzuschreiben. Die Cultur, die wir in Rom am Vorabend der Kaiserzeit wahrnehmen, ist nun einmal eine durch und durch hellenistische. Die kunstgeschichtliche Gelehrsamkeit, mit der man glänzt, ist durch die griechische Wissenschaft angeregt, die Fülle von Meisterwerken, die allenthalben zu sehen sind, stammt aus Griechenland und auch die Herstellung neuer Kunstwerke ruht ausschließlich in den Händen von Griechen. Neuattische Bildhauer, welche alte, glorievolle Traditionen zu neuem Leben wecken, eklektische Künstler, die aus den alten griechischen Stilen Mischgebilde zusammenzuflicken und dem Zeitgeschmack anzupassen verstehen, endlich aus Kleinasien oder Alexandria stammende Meister oder Gesellen, die als Vertreter des unvergänglichen, ewig lebensfrohen Hellenismus sich aufthun, das sind die wahren Vorläufer der augusteischen Kunst. Die griechische und ganz besonders die hellenistische Cultur hat den Boden des caesarischen Rom mit ihren Fermenten geradezu durchsetzt, alle Formen der griechischen Kunst sind dort eingedrungen, haben sich dort eingelebt, es hat den Anschein, als ob der griechische Genius dort seine Lebenskräfte noch einmal sammeln wollte, um gleichsam einen neuen Anlauf zu nehmen. Und doch ist nicht zu leugnen, dass auch der römische Einfluss sich geltend macht und wesentlich mitspicht bei der sich jetzt vollziehenden Ausbildung einer Art von Imperialstil. In ihrer neuen Heimath sollte die griechische Kunst jene selbständige Kraft, die noch zur Diadochenzeit die Bildhauer von Pergamon und Rhodos so viele kühne Werke schaffen liess, nicht wieder gewinnen. Sie muss Rücksicht nehmen auf den Geschmack ihrer Schutzherrn, ihren Anforderungen sich anbequemen und unter das Gesetz sich beugen, das der römische Geist, dieser Geist der Ordnung und Einformigkeit, ihr auferlegt. Die augusteische Kunst stellt sich deutlich als das Ergebniss aller dieser Compromisse dar. Sie lässt errathen, dass eine stramme Zucht geübt wurde, um die heterogenen Elemente, wie sie die Vertreter der verschiedenen griechischen Schulen nach Rom gebracht, zu Einheit zu verschmelzen. Noch immer bleibt diese Kunst eine hellenistische, aber sie hat es gelernt, sich Geschmacksrichtungen und Anforderungen anzupassen, die ihr von Haus aus fremd sind, und sie thut sich Gewalt an, um dem

kaisерlichen, weltbeherrschenden Rom eine Kunst zu geben, in der dieses sich selbst wiederzuerkennen vermochte. Die Regierungszeit des Augustus eröffnet somit eine neue Epoche des griechischen Geistes. Aber das freie Hellas ist todt, und mit ihm jene unvergleichliche Kunst, deren lange Geschichte nur ein beständig wiederholter, stürmischer Sieg über alle Formen des Schönen war.

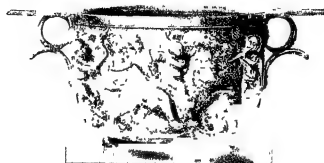


Fig. 360 Silberner Kantharos aus dem Schatz von Roscoreale
(Louvre)

ALPHABETISCHES VERZEICHNISS

dei in Band I und II vorkommenden Kunststeinamen

A

Agasias, Sohn des Dorotheos, von Ephesos, II, 728 f
 Agasias, Sohn des Menophilos, von Ephesos, II, 728
 Agathmor von Alopeke, II, 101 f
 Agelaidas u. Hagelaidas
 [Agelaidios von Antiochia am Mäander, II, 509
 Agias von Messenien, II, 678
 Agorakritos von Paros, I, 569, 583, II, 119 bis 122, 215
 Alkamenos I, 480, 483 ff, 490, 569, 582, II, 122—136, 273, 499, 664
 Alvenoi von Nixos I, 214 A 4, 264, 267, 357
 Alypos von Sikyon, II, 177 f
 Amphikrates von Athen, I, 395
 Amphion von Knossos, I, 418
 Amyklaus von Korinth, I, 343
 Anaxagoras von Aegina, I, 295
 Andron von Theben, II, 381
 Angelion, I, 236
 Antenor von Athen, I, 358, 385 ff, II, 221
 Antigonos von Pergamon, II, 540 f
 Antimachides, Architekt, I, 352
 [Antiochos oder Metiochos von Athen, II, 689
 Antiphanes von Argos, II, 176 f
 Antiphanes aus dem Kerameikos, II, 101
 Antiphilos, Maler, von Alexandria, II, 630
 Antistates, Architekt, I, 352
 Apelles, Maler, II, 189, 273, 462, 606, 618
 Apollodoros von Athen, II, 139
 Apollodoros, der „Schattensmaler“, II, 116
 Apollonios, Sohn des Archias, I, 523, II, 688
 Apollonios, Sohn des Nestor, von Athen, II, 685 ff
 Apollonios von Tralles, II, 576 f
 Archelaos, Sohn des Apollonios, von Priene, II, 731 ff

Archermios von Chios, I, 141 ff, 356
 Archidamos von Milet, II, 595
 Argarides, I, 334
 Aristuor, Mäler, II, 380
 Aristandros von Paros, II, 247 f
 Aristas von Aphrodisias, II, 714 ff
 Aristides, Schüler des Polyklet, II, 175, 377
 Aristides von Theben, Maler, II, 380
 Aristion von Paros, I, 263, 357, 403
 Aristokles, I, 407
 Aristokles von Kydonia, I, 264, 325
 Aristokles von Sikyon, I, 295, 326, 358
 Aristodemos, Schüler des Lykippas, II, 462
 Aristogeiton von Theben, II, 380
 Aristomedon von Argos, I, 337
 Aristomenes aus Messenien, II, 678
 Aristonoeos von Aegina, I, 295
 Aristopatheos von Athen, II, 367
 Aristophon, Maler, II, 189, 222
 Arkasilas, II, 130, 743 ff
 Askaios von Theben, I, 331
 Asopodoros I aus Argos, I, 337
 Asopodoros II aus Argos, II, 175
 Aspasios, Steinbildhauer, I, 576
 Athanodoros von Argos, I, 337
 Athanodoros aus Kleinasion, II, 731
 Athens von Chios, I, 148 ff, II, 710
 Athenodoros von Kleitor, I, 515, II, 175, 177
 Athenodoros I von Rhodos, II, 601 f
 Athenodoros II von Rhodos, Sohn des Agasandros, Adopalssohn des Dionysios, II, 596 f, 601 f
 Atetos von Argos, I, 334
 Avianus Erandor, II, 663

B

Bathykles von Magnesia, I, 176, 242 ff
 Bion von Klionnena, I, 176

Boldis, Sohn des Lysippos, II, 443, 521
 Boethos von Chalkedon, II, 653
 Bupalos von Chios, I, 136 ff., II, 710
 Butades von Korinth, II, 230
 Byrras, II, 210, 256, 328 ff
 Byzas von Naxos, I, 135

C

Chaeris, II, 464
 Charesstratos von Athen, II, 498
 Chares von Lindos, II, 454, 526 ff
 Chaimos von Irodikeia, II, 596
 Chantas aus Lakonien, I, 231
 Chioniosophos, Daidalide, I, 116 A 2, 252
 Chersiphon von Knossos, Architekt, I, 188, II, 415
 Chonios von Korinth, I, 343
 Chrysothemis von Argos, I, 237, 337
 Cosantius Kardon, II, 725

D

Daidaliden, I, 116, 137, 233 f., 252
 Daidalos aus Athen oder Kreta, I, 115 ff., 215
 Daidalos aus Bithynien, II, 177, 632
 Daidalos von Sikyon, II, 177
 Daippos, Sohn des Lysippos, II, 443, 520
 Daimers von Kleitor, I, 515, II, 175, 177
 Dimeas von Kroton, I, 347
 Damokritos, I, 418
 Damophon von Messene, I, 566, II, 679 ff
 Daphnis von Milet, Architekt, II, 421
 Demokrates, Architekt, II, 415
 Deinon, Schiller Polyklets, II, 175
 Demetrios von Alopeke, II, 190, 197 f., 371, 664
 Demetrios von Rhodos, II, 596, 606
 Diogenes von Athen, II, 689
 Diogenes, II, 458
 Dionysades von Pergamon, II, 565
 Dionysios von Argos, I, 337
 Dionysios von Athen, II, 676
 Dionysios von Kolophon, Maler, I, 549
 Dipoinos von Kreta I, 137, 233 ff., 324
 Diyillos von Korinth I, 343
 Dontas aus Lakonien, I, 242
 Dorykleidas aus Lakonien, I, 242
 Duns, Vasenmaler, II, 83,

E

Eleutheros von Athen, I, 358 A 2,
 Endonios von Athen, I, 116, 176, 355 f., II, 710
 Epicharmos von Rhodos, II, 596
 Epigonos von Pergamon, II, 540 ff

Epikrates aus Kleinasien, II, 733
 Epistemon von Athen, I, 358 A 2, 355
 Eranetos, Stempelschneider, II, 165
 Eubios aus Boiotien, II, 381
 Eubulides von Athen, II, 672
 Eubulides, der jüngere, von Athen, II, 673
 Euechi von Athen, II, 673
 Eudemos aus Iomani, I, 176, 180
 Euehoi, I, 358 A 2, 309, 385
 Euegos von Naxos, I, 135
 Euklides von Athen, II, 198
 Eumaios, Maler, I, 385
 Euphoros von Athen, II, 149
 Euphranor von Korinth, Maler und Bildhauer,
 I, 504 A 1, II, 189, 376 ff., 447, 464
 Euphronios, Vasenmaler, I, 384, II, 83
 Eupolemos, Architekt, I, 541
 Eupompos, Maler, II, 442
 Eutelechos von Argos, I, 237, 337
 Euthyklus von Athen, I, 358 A 2, 385
 Euthykates, Sohn des Lysippos, II, 443, 464,
 470, 472, 522, 595
 Eutycheides von Sikyon, II, 504
 Euenos, Stempelschneider, II, 165
 Etekestos, II, 367

G

Gitiadas von Sparta, I, 2401
 Glaukias von Aegina, I, 295, 347, 358 A 2
 Glaukos von Argos, I, 337
 Glaukos von Chios, I, 161 f
 Glykon von Athen, II, 458, 688
 Gorgias, I, 358

H

Hagelaidas von Argos, I, 237, 332 ff., 376,
 385, 442, 496, 513, 550, 551 f., II, 82,
 716, 722
 Hammatios, II, 733
 Hegias von Athen, I, 333 A 3, 395, 416 f.,
 549, II, 86, 664
 Hegylos von Sparta, I, 242
 Hektoridris, II, 209
 Herakleides von Ephesos, II, 733
 Hermon von Troizen, I, 342
 Herodoros, Sohn des Sthenios, II, 492
 Hiasos von Kollytos, II, 101.
 Hippodamos, Architekt, I, 566
 Hypatodoros von Theben, II, 380

I

Iktinos, Architekt, I, 568 f., II, 4, 168
 Iphikartides, I, 136

K

- Kallistheos von Athen, II, 497 f
 Kalamis von Athen, I, 418 ff, 442 A 2, II, 140, 257, 664, 704
 Kallischros, Architekt, I, 352
 Kallikles von Megara, I, 445 A
 Kallikrates, Architekt, I, 569, II, 4
 Kallimachos von Athen, II, 102, 139 ff, 709
 Kallistionikos von Itheben, II, 381
 Kallitides von Argina, I, 298, 317
 Kallionides, I, 358 A 2, 385
 Kalon von Legina, I, 294, 358, II, 664
 Kalon von Elis, I, 342
 Klamachos von Sikyon, I, 214, 294 A 2, 326 ff
 Karkchos der jüngere, I, 515, II, 175
 Kaphistos aus Booten, II, 381
 Kephasodotos der ältere, von Athen, II, 190 bis 197, 272 f, 276, 281, 313, 310, 655 f, 670
 Kephasodotos der jüngere, Sohn des Praxiteles, II, 272, 276, 484 ff, 694
 Klearchos von Rhegion, I, 116, 161, 347, 432
 Kleonix, Sohn des Anistokles, I, 325 f, 358 A 2
 Kleomenes, Sohn des Apollodoros, von Athen, II, 693
 Kleomenes, Sohn des Kleomenes, von Athen, II, 695
 Kleon von Sikyon, II, 176
 Kobla[nos?] von Aphrodisias, II, 734
 Kolotes von Paros, I, 557, 569, 583, II, 119
 Korobos, Architekt, I, 567
 Kresilas von Kydona, I, 531, 538, II, 141 ff, 215, 371
 Kritios von Athen, I, 388 ff, 417, II, 86
 Kriton von Athen, II, 689
 Kritonides von Paros, I, 263 f

L

- Laphaen von Philus, I, 342
 Leobios, I, 358 A 2
 Leochares von Athen, II, 190, 210, 256, 276, 333 ff, 396, 464
 Libon von Elis, Architekt, I, 452
 Lykios, Sohn des Myron, I, 489, II, 137 f, 649
 Lysippos von Sikyon, I, 528, 530, II, 175, 190, 391, 442 ff, 639, 643, 655, 662, 664
 Schule des —, I, 526, II, 528 ff
 Söhne des —, II, 443
 Lysistratos, Bruder des Lysippos, II, 461 f

M

- Medon (cf. Dantas), I, 242 A, 1 und 3
 Melamppos von Pergamon, II, 565

- Melos von Chios, I, 140
 Menachmos, II, 711
 Menekrates von Pergamon, II, 505
 Menelios, Schüler des Stephanos, II, 719 ff
 Menippos von Chios, II, 595
 Menodoros von Athen, II, 285
 Menodoros aus Kleinasien, II, 733
 Menophilos von Ephesos, II, 727
 Metagenes, Architekt am alten Altartempel von Ephesos, I, 568, II, 415
 Miklides von Chios, I, 140 ff
 Mikon von Athen, Maler, I, 116, 430, 549, II, 12, 30, 78, 81, 89, 91, 216, 222, 228
 Mikon, Vater des Onatius, I, 296, 490 A 1
 Minastinos I., Sohn des Kleon, von Rhodos, II, 595
 Mnesikleus, Architekt, I, 568 f, II, 104
 Mynion von Argyle, II, 101
 Myion von Eleuthern, I, 333 A 3, 432, 442, 448 ff, II, 181, 132, 278, 314, 664
 Schule des —, II, 139 ff
 Myron von Elbein, II, 541
 Myn, Forcut, I, 555

N

- Nankides von Argos, I, 541, II, 176
 Nearchos, Vennändler, I, 385
 Neatos von Athen, I, 388 ff, 417
 Nikeratos von Pergamon, II, 497, 541 f, 552 f
 Nikrus, Maler, II, 316, 441, 618
 Nikodamos aus Arkadien, II, 165
 Nikolaos von Athen, II, 689
 Nikomachos, Bildhauer, II, 367
 Nikomachos, Maler, II, 380

O

- Olympiosthenes, II, 198
 Onasias, Maler, I, 552, II, 223
 Onasiphon von Kalamis, II, 595
 Onatius von Argina, I, 296 ff, 317, 347, 358
 Orestes von Pergamon, II, 505

P

- Paronios von Ephesos, Architekt, II, 414 f, 421
 Patonios von Mende, I, 480 ff, II, 215, 244
 Pantimos, Maler, I, 430, 549, 557, 562 f, II, 228
 Papias von Aphrodisias, II, 734 ff
 Parrhasios, Maler, I, 555, II, 189
 Pseustes aus Grossgriechenland, I, 445, II, 714 ff
 Patrokles von Sikyon, II, 176 ff
 Söhne des —, II, 176
 Pausias, Maler, II, 189
 Periklytos, Schüler Polyklets, II, 176

Phanis, Schüler Lysipps, II, 52,
 Phidias, I, 333 A 3, 376, 486, 488, 526 A 1,
 531, 538, 547 ff, II, 2, 4, 19 f, 34, 54 ff,
 60, 65 f, 781, 86, 90, 102 f, 153, 198,
 249, 628
 Schule des —, II, 118 ff, 150, 156 ff,
 163, 173, 198 f, 207, 249, 397, 664
 Phileas von Samos, I, 163
 Philemos, I, 358 A 2
 Philiskos von Rhodes, II, 727
 Philon, I 358 A 2
 Phradmon von Argos, I, 531, 537
 Phyles von Habikarass, II, 595
 Phylomachos von Kephisia, II, 101
 Phylomachos von Pergamon, II, 497, 540 f
 Pison von Kulauna, I, 418, II, 178
 Piston, II, 493
 Plutarchos von Rhodes, II, 596
 Polhas, I, 358 A 2
 Polydoros von Rhodes, II, 596, 602
 Polyeuktos von Athen, II, 374, 493 ff
 Polygnotos, Maler, I, 416, 430, 549 ff, II, 30,
 64, 72, 78, 81, 116, 216, 222 ff, 227 f
 Polykles von Athen, II, 665, 675
 Polykles der jüngere, von Athen, II, 675
 Polyklet der ältere, von Argos, I, 333 A 3,
 339, 445, 488, 511 A 2, 513 ff, II, 133,
 181, 248, 254, 447 f, 474, 650
 Schule des —, II, 174 ff, 281
 Polyklet der jüngere, I, 515 A 2, 538, II,
 178 ff, 442, 444
 Polymnestos, II, 367
 Pontios von Athen, II, 701
 Pompos, Architekt, I, 352
 Praxias von Melite, II, 101
 Praxiteles, der ältere, von Athen, I, 424,
 584 A 1, II, 191, 272, 407
 Praxiteles, der jüngere, I, 510, II, 190, 191,
 263, 265, 271—327, 382, 407, 410, 450,
 585 f, 630, 655
 Schule des —, II, 483
 Zeitgenossen des —, II, 367 ff
 Sohne des —, II, 483
 Praxiteles von Pergamon, II, 541
 Protos von Rhodes, II, 595
 Ptochos von Aegina, I, 295
 Ptochos, Schüler des Kritos und Nestotes,
 I, 418
 Pyrgoteles, Steinschneider, II, 462
 Pyrilampas aus Messenien, II, 678
 Pyrrhos von Athen, II, 136 f
 Pythagoras von Rhegion, I, 347, 427, 431 ff,
 442, II, 165.

Pythos, Architekt und Bildhauer, II, 345,
 364, 414
 Pythos von Athen, I, 358 A 2
 Pythokritos von Rhodos, II, 595

R

Rhorikos von Samos, I, 163 ff

S

Salpion von Athen, II, 701
 Samolas aus Arkadien, II, 165
 Sarambos von Aegina, I, 295
 Saranion von Athen, II, 190, 198, 367 ff, 461
 Sarras von Rhodos, II, 595
 Sarmas von Athen, I, 216 A 2
 Simon von Aegina, I, 295
 Simos von Sikkas, II, 595
 Skelmis s. Simlis
 Skopos von Puos, II, 190, 210, 215, 246,
 247—270, 289 f, 291, 328, 344, 356 f
 364, 418 f, 519, 585 f
 Schule des —, II, 490, 504, 514
 Zeitgenossen des —, II, 367 ff, 403,
 405, 415, 431
 Skyllis von Kreta, I, 137, 233 ff, 324
 Simlis von Aegina, I, 168, 232 (232 A 1
 Skelmis)
 Soidas, II, 711
 Soklos von Alopeke, II, 101
 Sosibios von Athen, II, 701
 Sostratos von Rhegion, Schüler des Pytha-
 goras, I, 432 A 1
 Sustratos, Sohn des Euphranor, II, 492
 Stephanos, Schüler des Pasikles, I, 445, II,
 715 ff
 Sthenius von Athen, II, 375 f, 407
 Stabax von Athen, II, 367
 Statonides, II, 367
 Stratonikos von Pergamon, II, 541
 Strombichos von Athen, I, 358 A 2
 Strongylion, II, 138 f
 Styppax von Cypern, II, 138
 Syndias aus Lakonien, I, 231
 Symenos, II, 367
 Synnoon, I, 295

T

Talestes aus Kleinasien, II, 733
 Tauriskos von Tralles, II, 576 ff
 Tektaos, I, 236
 Telekles von Samos, I, 163, 2
 Telephanes von Phokaea, I, 264
 Telephanes von Sikyon, Maler, I, 324
 Teleson von Rhodos, II, 595

Ierapsakles aus Iomien, I, 176, 180
 Ikeladas von Athen, I, 358 A 2
 Iheodoros von Samos, I, 103 ff., 240, 355
 Theokles aus Lakonien, I, 242
 Iheoklesmos von Megara, II, 136, 178
 Iheon von Antiochia, II, 506, 606
 Iheopropos von Aegina, I, 295
 Iheonhetos von Pergamon, II, 505, 606
 Iheotimos, II, 209
 Iheron aus Boiotien, II, 381
 Iheisymedes von Parios, II, 1981
 Ihyrnios, II, 282
 Iimarchides von Athen, II, 675
 Iimarchides der jüngere, von Thorikos, II, 675 f
 Iimarchos, Sohn des Piratichos, von Athen,
 II, 276, 4831, 694
 Iimochos von Elauterion, II, 595
 Iimokles von Athen, II, 675

Iimon aus Boiotien, II, 381
 Iimothens, II, 209, 213, 256, 3 2, 603
 Iisandros von Sikyon, II, 178
 Iisakrates von Sikyon, II, 522

X

Xenios, I, 358 A 2
 Xenokles, Architekt, I, 508
 Xenokles, Bildhauer, II, 367
 Xenokrates von Pergamon, II, 541
 Xenokritos von Ephesos, II, 381
 Xenophon, II, 1971, 276, 281

Z

Zenodotos von Chios, II, 505
 Zenon, Sohn des Atinios, von Aphrodisias,
 II, 734
 Zeuxidides, Schüler des Silimion, II, 308

SACHREGISTER

zu Band I und II

A

Actium, Torso aus —, I, 207
 Adler, am grossen Fries von Pergamon, II, 559
 Aegina, früharchaische Kunst auf —, I, 232
 Archaische Schule auf —, I, 291 ff. Sculpturen vom Athenatempel auf —, I, 300 ff.
 Aegypten, sein Einfluss auf die mykenische Kunst, I, 26 ff. 44 f. —'s Einfluss auf die Ausbildung der plastischen Typen in Griechenland, I, 124 f. 186
 Agamemnon, auf einem Relief aus Samothrake, I, 197
 Aischines, Buste des Capitol, II, 374
 Akropolis von Athen Weibliche Statue nach ämischem Typus von der —, I, 173 ff. Ausgrabungen auf der —, I, 215 352 Archaische Sculpturen von der —, I, 215 ff. 359 ff. Männliche Statue nach ionischem Typus von der —, I, 271 Männliche Kopfe aus Bronze auf der —, I, 319 f. 340 f. Weibliche Statuen von der —, I, 360 ff. Statue eines jungen Mannes von der —, I, 394 f. Alter Athenatempel auf der —, I, 396 f. Relief von der —, I, 398 ff. Denkmäler auf der — aus dem fünften Jahrhundert, II, 3—117 Der Parthenon, II, 3 ff. Das Erechtheion, II, 92 ff. Der Niketempel, II, 103 ff. Das Weihgeschenk des Attalos auf der —, II, 546 ff.
 Akroterien, von Delos, II, 205 — von Epidauros, II, 212 ff. — vom Nereidenmonument, II, 240 ff.
 Alexander, auf der Löwenjagd, Relief im Louvre, II, 335 — auf dem grossen Sarkophag von Sidon, II, 436 — auf einem Medallion von Tausos, II, 465 477. —'s Por-

trait von Lyssippos, II, 462 ff. —hüte im Louvre, II, 465 f. —statue in München, II, 466 f. — als Ilichos, II, 468 f. Sogenanntes sterbendes —, II, 469 — in der Schlucht, Bronze aus Herculaneum, II, 470 f.
 Alexandria, —'s Bedeutung in der hellenistischen Epoche, II, 604 ff. Die Plastik in —, II, 605 —'s Einfluss auf die griechisch-römische Kunst, II, 736 f. Darstellung —'s auf der Schale von Boscoreale, II, 739 f.
 Allegorie, II, 189 ff. 382 524
 Amazone, von Ephesos, I, 531 ff. Verwundet — in Beilin, I, 532 ff. — auf dem Capitol, I, 534 f. — auf einer Pariser Grösse, I, 535 — Malter, I, 535 f. — von Epidauros, II, 210 ff. Kumpf zwischen — und Griechen, in Phigalia, II, 169 ff. — in Irysa, II, 225 — am Mausoleum, II, 351 f. — auf der Löwenjagd, ägyptischer Sarkophag, II, 428 — und Athenai, Weihgeschenk des Attalos, II, 547 Iote —, aus dem Weihgeschenk des Attalos, II, 548
 Amphitrite, Hochzeit des Poseidon und der —, II, 518 f.
 Antiochia, die Tyche von —, II, 523 f.
 Antiochos III., Portrait von —, II, 645 f.
 Anytos, Kopf aus Lykosura, II, 680
 Aphodiasias, die Bildhauer von —, II, 734 f.
 Aphodite, mit Taube, I, 200 — „in den Garten“ (*ἐν ῥήματι*), II, 126 Bekleidete — des Louvre, II, 129 Replik vom Kopf der bekleideten — des Louvre, II, 131 — Pandemos, auf elischer Münze, II, 249 f. Dieselbe auf einem Spiegel des Louvre, II, 250 —, genannt „Venus von Ailes“, II, 288 ff. — von Knidos, auf Münzen, II, 293 Die knidische — im Vatican, II, 294 ff. Die

- kindisch — in München, II, 297 Kopf der kindischen — im Vatikan, II, 207 f — in Cassel (Pselhunc), II, 209 — von Putworth, II, 326 f — mit dem Schweif, von Epheios, II, 499 — von Milo, II, 505 ff Kopf der kindischen, II, 508 — von Capri, II, 512 Bronzekopf der — von Landschin, II, 514 — im Erd, Statue des Louvre, II, 522 f — ihre Sandale bindend, Bronze, II, 634 Medaillon —, II, 692 ff
- Aprobaten, im Fries des Parthenon, II, 71
- Apollo, Agynus, Münze, I, 108 — aus Oichomenos, I, 119 f — aus Naxos, I, 121 Archaische —statue, gefunden im Ptoion, I, 206 ff 214 — aus Aktion, I, 207 Archaische, sogenannte —statue, I, 210 f — von Ienei, I, 212 f — des Teleios und Angchon, im Münze, I, 236 Archaischer —, I, 242 ff — und Nymphen im Relief von Thesos, I, 287 ff Didymaische —, I, 327 ff Eherne — Phryne-Knight, I, 329 Eherne — des Louvre, I, 329 f Chorsenl Gouffier, I, 425 f Sogenannter Omphalos —, I, 426 f — Katharoidos, II, 258 f — Saunthaus des Skopis, II, 262 f — und Mursyas, Relief in Mantinea, II, 278 — Saumoktonos des Pausanias, II, 305 ff Lykischer —, II, 325 — vom Belvedere, II, 338 ff Neuer Tempel des didymaischen —, II, 421 f — Pontides, II, 491 — Castellan, II, 492 — torso von Iralles, II, 515 Streit um den Diefuss zwischen — und Herakles, II, 704 f —, Artemis, Leto und Nike auf einem archaischen Relief, II, 708 Eherne —statue aus Pompeji, II, 721 — Marzian, II, 722
- Apoxymenos des Lysippos, II, 445 ff
- Archaisierender Stil, in den neuattischen Reliefs, II, 705 ff — in der statuarischen Kunst, II, 709 ff — in der Schule des Panteles, II, 717 ff
- Archaismus, Gesamtcharakter des —, I, 410 ff
- Ares, im Parthenonfries, II, 64 Sogenannter — Borghese, II, 161 ff — Ludovisi, II, 262 f
- Argos, früharchaische Kunst in —, I, 237 ff Archaische Kunst in —, I, 332 ff Schule von — zu Zeit Polyklets, I, 513 ff Schule von — nach Polyklet, II, 174 ff Sculpturen am Heraklion von — II, 174 f 180 f
- Arriadne, Statue im Vatikan, II, 636
- Artemis, Baeroma, genannt „Diana von Gabii“, II, 302 ff — von Antikya, II, 304 f —, genannt „Diana von Versailles“, II, 304 343 — im Fries von Pagnon, II, 502 — aus Pompeji, Copie einer archaischen Statue, II, 711 Kopf der — von Lykon, I, II, 680 683
- Ateneion, Mausoleum, II, 363 ff
- Aklepios, von Eubandros, II, 198 ff — torso im Fries, II, 266 — Kopf von Melos, II, 389 Weihgeschenk für —, II, 397
- Asprios, Geminus des —, I, 575 f
- Assos, Sculpturen von —, I, 191 ff
- Assyrien, Einfluss von —, I, 186
- Atlis, auf einer Melope in Olympia, I, 455 f
- Athen, früharchaische Kunst in —, I, 215 ff — unter den Persern, I, 351 ff — zu Zeit Kimon, I, 415 ff — im fünften Jahrhundert, II, 1 ff — im vierten Jahrhundert, II, 185 ff — nach Alexander, II, 482 ff — und die Römer, II, 666 ff
- Athene, Chalkos, I, 241 — vom Westgiebel in Agrin, I, 305 Sitzende — von Endoios, I, 356 Figürlichen in der Stellung der — Promachos, I, 372 Die — dargebrachte Opfer, archaisches Relief, I, 400 f — auf einer Eisplatte der Akropolis, I, 401 f — und Mursyas, Gruppe des Myron, I, 492 ff — Promachos des Phidias, I, 554 ff — Parthenos des Phidias, I, 569 ff Geburt der —, Relief in Madrid, II, 22 — im Westgiebel des Parthenon, II, 38 ff — Nike-tempel, II, 103 ff — auf der Kopfkante eines Decrets, II, 126 — in der Schule des Phidias, II, 146 ff — Fries, II, 147 Sogenannte „Pallas von Veitani“, II, 147 f — auf einem Relief der Akropolis, II, 152 f — und der athenische Demos, II, 154 — in der pergamenischen Gigantomachie, II, 563 f
- Athlet, im Palazzo Sanra, I, 338 — aus Liguria, I, 338 f. — Kopf aus Marmor, Sammlung Jacobsen, I, 381 f — in München, I, 444 f — aus Bronze, Bruchstück aus Tarsus, I, 506 f Oelwegwässer — in München, I, 508 ff Siegreicher — polykletischen Stils, I, 528 —, genannt Apoxymenos, II, 445 ff Sandalenbindender — des Louvre, II, 452 f —enkopf, eherner, aus Olympia, II, 528 f —, Panstämpfer im Thermianum, II, 530
- Auge, am kleinen Fries in Pergamon, II, 569 f
- Augen, Form der — bei den Korna, I, 115 Die — bei den früharchaischen Statuen, I, 145 220 228 380 Schräge Stellung der —, I, 25, — berrill, I, 221 f 366 382

577 II, 298 441 Eingesetzte —, I, 319
 330 340 Die — in der Schule des Pindars,
 II, 44 163 Die — im Stil des Skopas, II,
 254 ff 265 Die — im Stil des Praxiteles,
 II, 315 323 326

B

Badendes Mädchen vom Esquiline, II, 742 f
 Baetylion, ihre Verehrung in Griechenland,
 I, 107 f
 Basis, von einer Statue des Iphikritides, I, 137
 — mit dem Namen des Theodoros, I, 170
 — aus Sparta, I, 249 f — von einer Statue
 des Euenor, I, 369 — von einem Weih-
 geschenk, in Form eines ionischen Kapitells,
 I, 369 f — von einer Statue des Antenor,
 I, 385 f — von einem Weihgeschenk für
 Athen, I, 413 — von einem Denkmal,
 das Phylarchen setzten, II, 329 — von
 einer columna cincta des neuen Artemision
 in Ephesos, II, 419 — des „armenischen
 Stiers“, II, 579 — der Nilstatue, II, 610
 Bauer, zu Markt treibend, Relief, II, 623
 Bueirin, ein Lamm tragend, Statuette, II,
 613
 Bechei, goldene, aus Vaphio, I, 49 ff
 Belleiophon, den Pegasos trankend, Relief,
 II, 621
 Boeotien, früharchaische Kunst in —, I,
 202 ff Ionische Werke in —, I, 267 ff
 Die Kunst — im vierten Jahrhundert, II,
 380 f
 Rock, Kopf eines —s, II, 657
 Brett, aus dem — abzuleitende plastische
 Formen, I, 109 ff

C

Chios, früharchaische Plastik auf —, I, 140 ff
 Choragische Monumente, Form der —,
 II, 392 — des Lyskrates, II, 393 — des
 Thrasykles und des Thrasykles, II, 495 f

D

Daidaliden, I, 116 137
 Daphne, in den Lorbeer verwandelt, Statue
 in Florenz, II, 638 f
 Decret, Kopfleiste eines —s, II, 125 f 152 ff
 397
 Defos, Frauenbildnisse aus —, in Form von
 Xvna, I, 120 ff Nike von —, I, 141 ff
 Weibliche Statue von —, I, 150 ff Mann-
 licher Kopf aus —, I, 266, Tempel des
 Apollo auf —, II, 205 ff Akrotierengruppe

vom Tempel des Apollo auf —, II, 205 ff
 Kämpfende Krieger von —, II, 552 f
 Delphi, sogenanntes Schutzhaus der Spharmis
 in —, II, 651 Karyatiden von —, II, 90
 Demeter und Kore, im Pantheon, II, 26 ff
 — auf dem klassischen Relief, II, 149 ff
 — von Karios, II, 388 — von Iakchos,
 II, 681
 Demosthenes, Portrait des —, II, 493 f
 Statue des — im Vatikan, II, 194
 Diadumenos des Polyklet, I, 525 ff — von
 Varion I, 525 ff — von Juno, I, 526 f
 Dionysos, des Kildaris, I, 420 — aus Sizilien,
 im Louvre, II, 317 f — Statue von Inoh,
 II, 378 f —, Bronzefigur Pompeii, II, 488
 — Kopie aus den Cuvilluthheimen, II, 489
 — vom Denkmal des Ithykles, II, 406
 — und Sisyphos, Fries von Pergamon, II, 560
 Herber des — in Athen, II, 668 ff
 Dipylon, Vase vom —, I, 781 Am —
 gefundenen goldenes Stuhlband, I, 91
 Dirke, Opfer der —, II, 574 ff
 Diskobol, des Myion, I, 499 ff Aufsicht
 stehender — nach Alkamenos, II, 132 ff
 Dodona, Bronzen von —, I, 345 f
 Dornausrichter, des Capitol, genannt Spina-
 rio, I, 439 ff —, Rottschild, aus Sparta,
 I, 442 ff Replik vom Kopf des —, I, 444
 449
 Doryphoros des Polyklet, I, 516 ff — auf
 einem Relief in Aigos, I, 518 — in einer
 Erzbüste des Apollonios, I, 523 f

E

Ebei, Jagd auf den — von Kalydon, in Irgas,
 II, 222 — Kopf aus Tegea, von Skopas, II,
 252 f
 Echelos, auf einem Relief, II, 203 f
 Eirene, von Kephsodot, II, 193 ff
 Eleusis, Goldplatte von —, I, 91 f Weib-
 liche Statuette von —, I, 168 Wandgemälde
 in —, I, 560 f Relief von —, II, 149 ff
 Kopf des Eubuleus von —, II, 321 ff
 Eltenbeinschatzereien, von Mykenae,
 Sparta, Memidi, I, 45 ff
 Elis, archaische Kunst in —, I, 342
 Eos, am pergamenischen Fries, II, 561
 Ephebe, Statue des Louvre, genannt Nau-
 kassos, II, 182 f Kopf eines —n in Dres-
 den, II, 182 184 — Statue von Subiaco,
 II, 386
 Ephesos, das alte Artemision von —, I,
 164 168 Sculpturen am alten Artemision

- von —, I, 188 ff. Sculpturen im neuen
Athenion, II, 415 ff
- Epiduros, Ausgrabungen in —, II, 207 ff
Sculpturen vom Asklepeion in —, II, 209 ff
Sculpturen vom Athenion in —, II, 213 ff
- Erechtheion, Geschichte des —, II, 92 ff
Sculpturen im —, II, 95 ff
- Erynys, in Museo Boncompagni, II, 635
- Eros, am Puthenonfries, II, 62 — des Priateles, II, 281 ff 283 ff — von Nersel, II, 285 f — von Centocelle, II, 286 ff — des Priateles, von Paris, II, 299 ff —, genannt der Genus Borghese, II, 300 f — Farnese, II, 301 f — des Lysippos, II, 449 f Plotenblende —, Farnesiana aus Megara, II, 451 ff
- Erz, früharchaische Technik in —, I, 75 82 f
160 ff Proben von früharchaischen —bildwerken in Olympia, I, 82 f Desgleichen aus Dodona, I, 82 f Desgleichen aus Kreta, I, 83 f Lothen von —, I, 161 f —bearbeitung in Samos, I, 161 Erfindung des —gusses, I, 163 ff Proben von —bildwerken aus Aegina, I, 294 ff Desgleichen aus dem übrigen Peloponnes, I, 319 ff 329 f 338 ff 439 ff 506 ff
- Eubuleus, Kopf des sogenannten, II, 321 f
- Euthydemos I, Portrait von —, II, 647 f

F

- Faun, Barberini, II, 64 f
- Fechter, stehender des Capitol, II, 543
Borghesischer —, II, 728 ff
- Fischei, des Britischen Museums, II, 611 —
auf dem Capitol, II, 612
- Fries, aus Alabaster, in Tyrins, I, 54 —
aus Assos, I, 191 ff — aus Xanthos, I, 280 f — am Puthenon, II, 55 ff — am Ithesion, II, 87 ff — am Erechtheion, II, 100 ff — aus Phigalia, II, 168 ff — vom Heron in Trysa, II, 217 ff — vom Nereidenmonument, II, 233 ff — vom Mausoleum, II, 349 ff — vom Monument des Lysikrates, II, 394 f — mit der Hochzeit des Poseidon und der Amphitrite, II, 519 Grosser — von Pergamon, II, 555 ff Kleiner — von Pergamon, II, 568 ff

G

- Gaza, am grossen Fries von Pergamon, II, 563
- Gallier und Gallierin, II, 545 — vom Weihgeschenk des Attalos, II, 546 ff Verwundeter — im Louvre, II, 551

- Gargmedes, des Leochares, im Vatican, II, 336 f
- Genie, in der hellenistischen Kunst, II, 649 ff
Geometrischer Stil, I, 77 ff
- Gewandung, in der früharchaischen Plastik, I, 128 ff 152 f 361 ff — im Relief, II, 10 — im Puthenon, II, 74 — an der Reliefs des Nikteempels, II, 114 f — des Herms von Olympia, II, 316
- Giebel, mit Herakles und Ixion, I, 217 f — mit dem drachenhüftigen Ixion, I, 218 ff — vom Schatzhaus der Megareer, I, 250 ff — vom Athenstempel in Aegina, I, 300 ff — vom alten Athenstempel, I, 369 f — vom Zerstempel in Olympia, I, 460 ff — des Puthenon, II, 20 f — vom Tempel in Lakon, II, 166 f — von Epidaurios, II, 210 ff — vom Tempel der Athena Alea in Tegea, II, 251 ff
- Gigantomachie, im Schatzhaus der Megareer, I, 251 — Metope von Schismos, I, 348 f — im alten Athenstempel in Athen, I, 361 f — im Puthenon, II, 10 — im Weihgeschenk des Attalos, II, 547 f — am grossen Fries von Pergamon, II, 556 ff
- Goldelfenbeinbildwerke, I, 235 f 558 ff 580 ff II, 331
- Grabfiguren, — von Milet, I, 187 Archaische — aus Attika, I, 402 ff — des vierten Jahrhunderts, II, 405 ff — im Louvre, II, 409 Der „Hermes von Andios“, II, 410
- Grabstele, mykenische —, I, 351 — des Dermys und Kalylos, I, 204 f — von Chrysaphr, I, 244 ff —, ionische und thürakische, I, 266 ff — aus Orchomenos, I, 267 f — Boigia, I, 268 f — im nordhechten Griechenland, I, 283 ff — aus Phyllos, I, 283 — aus Larissa, I, 285 — aus Phasos, I, 285 287 — aus Pellis, I, 287 —, ionische, aus Villa Albani, I, 290 Archaische — Attikas und ihre Merkmale, I, 404 ff — eines Epheben, mit Diskos in der Hand, I, 406 f — des Ariston, I, 407 f — des Lysas, I, 408 f einer Frau, I, 409 f Attische —n des fünften Jahrhunderts, II, 155—164 — der Myrno, II, 157 — im Haag, II, 158 — aus Aegina, II, 161 — der Igeos, II, 161 Kopf von einer —, II, 163 f — des Dexileos, II, 201 — der Korallion, II, 400 f Fragment einer — in Iowther Castle, II, 402 — der Demetria und Amphilik, II, 403 — des Aristonantes, II, 404 — vom Diosos,

II, 405 — des Prokleides und Prokles,
II, 406
Gebäude, mykenische I, 24 ff Kuppel—, I,
40 ff
Giebelung, mykenische, auf Stiegenanlagen,
I, 31 36 48
Griechenland, Kunst in —, I, 346 f
431 ff II, 165 f
Greifen, von Mykenen, I, 451 — von
Olympia, I, 94 f — vom Didymaion, II, 422
Gruppe, die — in der früharchaischen Plastik,
I, 205 Die — in der archaischen Kunst,
I, 295 f — an Parthenon, II, 23 36 —
im vierten Jahrhundert, II, 205 f — die
mykenische —, II, 574 ff — des Menchos,
II, 719 f — von San Pedronso, II, 722 ff

H

Häut, Form des — in der archaischen Plastik,
I, 121 f 126 128 153 183 f 213 321
340 344 364 f 380 f 382 394 399 426
442 444 Das — im mykenischen Stil, I,
506 f 509 f Das — im Stile Polyklets, I,
523 Das — in der Schule des Phidias, II,
44 Das — im Stile des Praxiteles, II, 298
306 Das —, mit dem Bohrer behandelt, II,
326 Das — im Stile Lysipps, II, 446
Hauptenmonument, I, 272 ff
Hekate, des Alkamenes, II, 123
Helios, Metope aus Thon, II, 423 f Alexan-
der d. Gr als —, II, 468 f
Hephaistos, am Parthenonfries, II, 62 —
herme im Vatican, II, 132
Hera, von Samos, I, 112 —, Statue von
Samos, I, 171 ff — des Smilis, I, 232
Kopf der — aus Olympia, I, 253 — und
Zeus, Metope von Selinunt, I, 436 f — des
Polyklet, I, 539 ff — am Parthenonfries,
II, 63 — auf der Kopfleiste eines attischen
Decrets, II, 125 f Kopf der — vom Heraion
in Argos, II, 180 f

Herakles, — die Kentauren verfolgend, Re-
lief aus Assos, I, 192 ff — und Triton,
Relief in Assos, I, 193 — und Triton,
Porosgiebel von der Akropolis, I, 217 f —
und Typhon, ebenda, I, 218 ff — und die
Iernäische Hydra, I, 223 — und der Meer-
gott, Relief aus Olympia, I, 237 f — als
Bogenschiütze, Erzrelief in durchbrochener
Arbeit, I, 238 f — und die Kerkopen,
Metope von Selinunt, I, 257 f — mit Keule
und Bogen von Onatias, I, 297 f Die Thaten
des —, Metopen in Olympia, I, 454 ff Kopf

des jugendlichen —, nach Skopis, II, 255
— Epitaphios des Lysipp, II, 457 —
Forme des Glykon, II, 458 f 688 —, mit
seiner Keule gestützt, Bronze des Louvre, II,
460 — im kleinen Fries von Pergamon, II,
571 Fries des —, genannt „Fries des
Behelders“, II, 685
Hermes, mit einer der Chryten, Relief von
Thesos, I, 289 — Kriophoros des Kalamis,
I, 421 f — von Lysimachos, I, 538 f —,
Orpheus und Eurydike, Relief, II, 151 f
— von Olympia, II, 311 ff — mit Weintraube,
kleine Bronzen, II, 312 — auf der Vase
des Mylhne, II, 399 f — auf einer columni-
cretel aus Ephesos, II, 417 f
Hesperide, auf einer Metope von Olympia,
I, 455
Hissarlik, Alterthümer von —, I, 6 ff
Holz, Arbeit in —, I, 108 f Plastische
Typen in —, I, 112 f
Homer, die Kunst in den Gesängen des —,
I, 69 ff Portraitbasen des —, II, 646 f
Apothek des —, II, 731 f
Hoplodromos, aus Eiz, I, 321 f
Hund, der — im Kerameikos, II, 411
Hydria, auf einem Porosgiebel der Akropolis,
I, 223
Hypnos, Statue in Madrid, II, 382 f —,
Bronzekopf aus Pezaira, II, 384

I

Idole, früharchaische, von Hissarlik, I, 8 ff
— von Cypern, I, 15 f — von den Ky-
kladen, I, 19 f — von Rhodus, I, 54 Formen
der früharchaischen — in Griechenland, I,
109 ff — von Bootien, I, 112 f
Idolino, I, 507 ff
Inselsteine, I, 57 ff
Iris, am Parthenon, II, 26
Isokephalismus, I, 194 II, 61

K

Kabiren, von Irysa, II, 218.
Kanon, der — Polyklets, I, 519 ff — des
Lysipp, II, 448
Kapital, ionisches, von Delos, I, 143 —
als Statuenbasis verwendet, I, 369, Anten—
vom Didymaion, II, 422
Karer, I, 4 21 63
Karyatiden, von Delphi, II, 96 — am
Erechtheion, II, 95 ff — des Diogenes, II,
689 — des Kriton und Nikolaos, II, 689
Kerkops, am Parthenon, II, 48

Kentaurion, uhrförmiger Typus der —, in Assos, I, 192 194 — See —, II, 637f — des Anteros und Phros, II, 74ff

Kentaurionische, im Westgiebel von Olymp, I, 470ff — im Parthenon, II, 11 — im Ithacon, II, 88ff — in Phigalia, II, 172 — in Irgy, II, 222

Kind, Typus des —es in der griechischen Kunst, II, 196 654 —erkopf von Paphos, II, 654f

Klugefrau, Statue einer — in Berlin, II, 407f — an einer Metope aus Athen, II, 408f — an einem Sarkophag aus Sidon, II, 430ff

Knaabe, betender, in Berlin, II, 521f — mit des Grans, II, 653 — mit der Ente, II, 654

Kopf, v. Männlicher, — von Elfenbein, aus Mykenai, I, 46f — aus Marmor, von Hieronda, I, 183 — aus Marmor, in Constantinopel, I, 185ff — vom Ptoion, I, 209f — von Kythera, aus Bronze, I, 253f — von Melgu, I, 253 262 — von Dulos, I, 266 — aus Bronze, von der Akropolis, I, 340f — Rampin, I, 380f — Jakobsen, I, 381f — eines jungen Mannes, von der Akropolis, I, 382ff — von der Statue des Harmodios, I, 393f — einer Statue auf der Akropolis, I, 394f — eines jungen Athleten, Bronze in München, I, 444f — eines Knaben in der Art des Spinario, I, 444 449 — des Peirithoos, Olympia, I, 475 — des Idolino, I, 508f — in Relief, aus Rhannus, II, 122f — eines jungen Mannes aus dem Giebel von Igea, II, 253f — eines Behelmiten von ebenda, II, 253f — vom Mausoleum, II, 358 — aus Marmor, vom Dipylon, II, 490 — eines Unbekannten, genannt Seneca, II, 649

B Weiblicher, auf einer columna cie lata von Ephesos, I, 188 — einer Göttin, in Berlin, II, 145f — von einer attischen Grabstele, Sammlung Landsdowne, II, 163f — vom Südfuss der Akropolis, im Stile des Skopas, II, 265 — von Pergamon, II, 515f — mit ägyptischer Frisur, II, 610f — einer betrunkenen Alten, II, 642f

Kore, auf Relief aus Eleusis, II, 150f — am Parthenon, II, 26ff

Korinth, früharchaische Kunst in —, I, 104f 230f Archaische Kunst in —, I, 343

Kreis, seine Rolle in der früharchaischen griechischen Kunst, I, 64f 115f Früh

archaische Formen aus —, I, 103f Die Entstehung von —, I, 137f Einfluss —s auf die peloponnesische Kunst, I, 235f

Kuh des Mykon, I, 502ff — im Cabinet des Medullas, I, 503f

Kykladen, früharchaische Cultus auf den —, I, 19f

Kyprios, früharchaische Cultus auf —, I, 15

Kypselos, Lade des —, I, 97ff

Kythera, Bronzekopf aus —, I, 253f

L

Lacheln, conventionelles —, in der archaischen Kunst, I, 316 341 374f

Lagina, Relief vom Tempel in —, II, 727

Lambika, Grabdenkmal von —, I, 403f

Landschaft, auf den hellenistischen Reliefs, II, 620f

Larkoon, II, 507ff

Lapithe, Kopf einer — in dem Parthenon, II, 181 Vgl. Kentaurionische

Leto und Chloris, Gruppe des Praxiteles, II, 280

Lekkippiden, um Heron von Irgy, II, 224 Rand der — um Nereidenmonument, II, 240

Liber, Kopf eines —, II, 615

Lokrai, Giebel vom Tempel in —, II, 160f

Lothen, von Eisen und Bronze, I, 162

Lowe, —anthor, in Mykenai, I, 36ff Weiblicher — in Korin, I, 231f —erkopf als Wappenstein, I, 353 — in dem Nereidenmonument, II, 240 246 — in dem Mausoleum, II, 360 — von Knidos, II, 412 — von Chaeronea, II, 413 Weiblicher — und Junger, Relief, II, 624f

Lutrophoroi, attische, aus Marmor, II, 399

Lykien, ionische Einflüsse in —, I, 209ff

Griechische Kunst in — II, 216 230ff

Lykischer Sarkophag aus Sidon, II, 428ff

Lykosura, Statue von —, II, 680f

M

Manade, tanzende, Statue in Berlin, II, 652 —, ein Kind führend, neuattisches Relief, II, 698f — mit dem Zickeln, vom Esquilin, II, 702f

Malerei, Wand — in Tynas, I, 55f — in Eleusis, I, 560 Einfluss der — auf die Plastik, I, 430f II, 72 78 116 222 228f 238 618 634ff

Marmor, Anfänge der —arbeit, I, 134ff — von Naxos, I, 134 — von Paros, I, 134

Minyas und Athene, Gruppe von Myron, I, 402 ff — auf einem Relief von Minerva, II, 278 — an den Baum gebunden, Statue im Louvre, II, 590 ff — Statue in Constantinopel II, 592

Mausoleum, Geschichte des — II, 344 ff Reconstruct an des —, II, 347 f Ionisches Gebälk am —, II, 348 f Sculpturen vom —, II, 349 ff

Mausolos, Statue des —, II, 367 f

Medusa Rondanini, II, 384 f

Mergott, II, 637

Melager, Kopf des —, nach Skopas, aus Villa Aldini, II, 267 f

Melos (Milo), Vase von —, I, 95 f As

kleposkopf von — II, 389 Venus von — II, 505 ff Poseidon von —, II, 516 f

Menander, angebliche Statue des —, II, 484 ff

Meniskoi, zum Schutz der Statuen gegen die Vögel, I, 370 f

Metopen, des Tempels C von Selinunt, I, 255 ff — des Tempels F in Selinunt, I, 348 ff — vom Heron in Selinunt, I, 435 ff vom Zeustempel in Olympia, I, 453 ff — vom Parthenon, II, 8 ff — vom Theseion, II, 513 ff — von Phigalia, II, 168 — vom Heaion bei Argos, II, 174 f — mit Karyatiden, Athen, II, 408 f — von Thon, II, 423 f

Milet, archaische Sculpturen in —, I, 176 ff

Stetten aus —, I, 179 ff — Relief von — I, 209 ff

Musen, auf den Reliefs von Minerva, II, 278 f — auf dem Relief mit der Apotheose Homers, II, 731

Mykenai, Kunst von —, I, 23 ff

Myrrhine, die Vase der —, II, 399 f

N

Nacktheit, conventionelle, bei den früharchaischen, männlichen Statuen, I, 210 — bei weiblichen Statuen, II, 57 264 289 294 ff

Naturalismus, im griechischen Archaismus, I, 122 — des Lysipp, II, 473 Hellenismus, II, 637

Naxos, Entwurf einer männlichen Statue auf —, II, 121, Die früharchaische Plastik auf —, II, 35 f Die archaische Kunst in —, II, 35 f

Naxos, Bronzestatue, II, 616 — als Gauke

la, II, 616 — Typus in der hellenistischen Kunst, II, 614 ff

Nemesis, des Agorakritos II, 121 f Bruchstücke der zugehörigen Brüste, II, 121 f

Nereiden, von Epikuros, II, 211 f — Monument, II, 230 ff

Nike, des Archemos, von Phalos, I, 141 ff —, Erzfigürchen, auf der Akropolis, I, 146 f — des Praxiteles, I, 481 ff — im Parthenon-geheil, II, 431 — in der Plastik des Niketempels, II, 110 ff — von Fikinos, II, 213 f — des Brykios, II, 320 f — von Simothike, II, 501 ff

Nil, Statue des —, II, 608 ff

Nikobidengruppe, II, 579 ff

Nymphen, auf Relief im Thon, I, 288 f Weihgeschenk an Iktinos und die —, II, 203 f Weihgeschenk für die —, II, 398

O

Odyssee, Szenen der — in Trass, II, 220 ff — auf dem Relief des Aischros (Apotheose Homers), II, 732

Orellius, Statue des — in Delos, II, 676 f

Olympia, früharchaische Bronzen von —, I, 93 f Bronzereliefs aus —, I, 93 237 ff

Schutzhäuser der Megarer in —, I, 250 ff

Ehernen Zausstuetten in —, I, 335 f Sculpturen vom Zeustempel in —, I, 450 ff

Opietis, mit einem Kalb auf den Schultern, I, 226 ff

Orekhomenos, sculptur. Decke in —, I, 441 Apollonstatue von —, I, 119 f

P

Pan, Bronzestatue des —, im Lypus des Doryphoros, I, 523 f

Pandrosos, am Parthenon, II, 48

Parthenon, Geschichte des —, I, 416 568 ff II, 3 ff Sculpturen am —, II, 8 ff

Parzen, am Parthenon, II, 22 32

Peplos, die Uebergabe des —, am Parthenon-ries, II, 59 ff

Pergamon, die Stadt —, II, 536 ff Die Plastik in —, II, 539 ff Der grosse Altar des Zeus und der Athene in —, II, 554 ff

Der grosse Fries vom Altar in —, II, 555 ff

Der kleine Fries ebendort, II, 568 ff Ende der Schule von —, II, 727

Peikles, nach Kresilas, Herme in London, II, 142 f

Peiser, am Fries des Niketempels, II, 107 — am sogenannten Alexandersarkophag, II,

Fries von Lokroi, II, 1661 — in dem
 Fries mit der Hochzeit Poseidons und der
 Amphitrite, II, 519
 Troja, früharchaische Alterthümer von —,
 I, 66f.
 Trojaner und Griechen, in den Giebeln von
 Argona, I, 302ff — im Fries von Ilyssa,
 II, 235ff
 Ilyssa, Hylon, von —, II, 216ff
 Iyche; von Antiochia, II, 523! —, Statue
 im Vatican, II, 523 Münze des Igrinios
 mit dem Bild der —, II, 524
 Iyphai Ausbildung staturischer —, I, 106ff
 Iyphasche mannliche —, I, 117ff Weib-
 liche —, I, 127f — der archaischen Statuen
 von der Akropolis, I, 359ff Mannliche —
 der besten attischen Kunst, I, 377ff Iko-
 nische — II, 643f
 Typhos, Gruppe des —, auf der Akropolis,
 I, 213ff Polychromer Kopf des —, I, 220
 Typhosmörder, von Antenor, I, 387ff
 Typhos Stein (versetzt)

V

Vase, Thon—n aus der Troas, I, 7f —n
 von Thera I, 18f Gemalte —n von Melos,
 I, 96 François —, I, 102 Korinthische
 — mit der Ansicht des Amphiaros, I,
 103, Marmor— des Sosibios, II, 701 Mu-

mor—, genannt die „boigehesische Vase“,
 II, 741f
 Viergespann, des Echelos, Relief, II, 1901
 Heklos, auf dem —, Metope von Thon, II,
 423 Probefahrt mit einem —, auf einem
 Sarkophag von Sidon, II, 427

W

Wagenlenker, in einem Fries des Men-
 solenos, II, 351
 Wandverkleidung, mit Erz, I, 43f —
 mit Relief, II, 618
 Wände, im Innern der —, Athen, II, 667f

X

Xanthos, Sculpturen von —, I, 271ff No-
 tidionmonument in —, II, 230ff
 Xoini, I, 100ff — Dridnische — I, 117
 Xopu cines Xoinon aus Delos, I, 126f

Z

Zehn, Ithomatus, des Hagelaidas, I, 334f
 —kopf, eherner, aus Olympia, I, 343f
 — und Heri, Metope von Selinunt, I, 436f
 Olympischer — des Phidias, I, 556ff Olym-
 pischer —, auf Münzen, von Elia, I, 559
 564f Der-selbe —, auf einem ekleusischen
 Wandgemalde, I, 560f — von Otricoli, II,
 390f — im Kampf gegen die Giganten,
 im pergamenischen Altar, II, 562f